Tenten ve Edebiyatın Gizemi

Tom McCarthy

NOTOS KİTAP

Tenten ve Edebiyatın Gizemi Tom McCarthy

Tom McCarthy

1969 yılında doğan Tom McCarthy Londra'da yaşıyor. Sanat dünyasında yarı-kurmaca bir avangard sanatçılar ağı olan International Necronautical Society'nin (INS) Genel Sekreteri sıfatıyla yazdığı raporlar, manifestolar ve gerçekleştirdiği medya müdahaleleriyle tanınıyor. Romanlarından *C* (Notos, 2015) 2010 Man Booker Ödülü'ne aday gösterildi, *Kalan* (Jaguar, 2015) 2007 Believer Kitap Ödülü'nü aldı. Son romanı *Satin Island* Notos'un yayın programında.

Cihat Taşçıoğlu

1955 yılında Ankara'da doğdu. Mimarlık eğitimi aldıktan sonra otuz yıl bu alanda çalıştı. 2000'lerin başında kitap çevirmenliğine başladı. Çeşitli yayınevleri tarafından basılmış kırka yakın çevirisi ve yayımlanmış iki romanı var. Notos Kitap için 2009 yılında *Zarafa*'yı çevirdi. İstanbul'da yaşıyor.

Tom McCarthy

Tenten ve Edebiyatın Gizemi

Notos Kitap 143
Edebiyat 039
İnceleme
©Notos Kitap Yayınevi, 2012
©Tom McCarthy, 2006
Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Granta Publications aracılığıyla alınmıştır.

Birinci Basım
Haziran 2016

ISBN 978-605-9851-83-1

Sertifika 16343

Editör
Selahattin Özpalabıyıklar

Kapak Tasarımı
Geray Gençer

Notos Kitap Yayıncılık Eğitim Danışmanlık
ve Sanal Hizmetler Tic. Ltd. Şti.
Ömer Avni Mahallesi, Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya Sokak
No: 11/6 Gümüşsuyu, Beyoğlu İstanbul
0212 243 49 07
www.notoskitap.com
facebook.com/NotosKitap
twitter.com/NotosKitap

Baskı ve Cilt
Pasifik Ofset
Cihangir Mahallesi, Güvercin Caddesi No: 3/1
Baha İş Merkezi, A Blok, Avcılar İstanbul
0212 412 17 77
Sertifika 12027

Tom McCarthy
Tenten ve Edebiyatın Gizemi

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN
Cihat Taşçıoğlu

İnceleme

NOTOS KİTAP

İçindekiler

11	Teşekkürler
13	R/G
45	Sizi Bordurya'da Hasretle Bekliyorlar: Faşizm ve Dostluk
69	Ölülerin Yeri, Burası: Şatodan Şifreye ve Tekrar Geriye
101	Kastafiore'nin Klitorisi
125	Adonis ve Sahtesi
169	Yerçekimi Etkisi Altında Bir Şey ya da Çatır, Çıtır, Çutur
185	Korsanlar!
205	Okuma Önerileri
209	Çevirenin Notu
213	Adlar Dizini

Chris ve Melissa McCarthy'ye...

TEŞEKKÜRLER

Katkıda bulunmasalar kitabın bu hali alması, hatta yazılması imkânsız olacak çok sayıda insan var. Granta Books'tan bana kitabı şekillendirmekte yardımcı olan George Miller ile Sajidah Ahmad'a, Curtis Brown'dan yazmam için gerekli fonu sağlamama yardımcı olan Jonny Pegg ile Shaneeda Sabir'e, simulakr, mizah ve ekonomi konularındaki düşüncelerini hem kitapla ilgili hem de kişisel bağlamlarda paylaşan Simon Critchley'e, Paul de Man'ın "Zamansallık Retoriği" başlıklı makalesine dikkatimi çeken kütüphane arkadaşım Sally O'Reilly'ye, beni yedi yaşımdayken Hergé'nin eseriyle tanıştıran annem Penny ile o zamandan beri Tenten, edebiyat ve ikisinin birlikteliği üzerine düşüncelerimin gelişmesine katkı sağlayan konuşmaları yaptığım tüm insanlara ve harika biri olduğu için Eva Strenam'a müteşekkirim.

1

R/G

i

"*Le Petit Vingtième*'de her zaman okurlarımızı tatmin etmeye ve onlara dış politika konusunda en güncel bilgileri sağlamaya gayret gösterdik. Bu sebeple en iyi muhabirlerimizden biri olan TENTEN'i Sovyet Rusya'ya gönderdik. Her hafta sizlere onun maceralarına dair haberler vereceğiz."

Sonraki elli yıl boyunca yayıncılarının sık sık övünerek vurguladığı gibi, yediden yetmişe on milyonlarca çocuğun düş gücünü zaptedecek ve kavrayacak olan çizgi roman dizisi, 10 Ocak 1929'da Belçika gazetesi *Le Vingtième Siècle*'in çocuk bölümündeki bu duyuruyla başlıyordu. Daha doğrusu başlamak üzereydi; önce bir dipnot, zeyilname niteliğinde bir ibare vardı: "Nota Bene. *Le Petit Vingtième*'in editörü, tüm fotoğrafların [Fransızca orijinali *toutes ces photos*, 'tüm *bu* fotoğrafların'] kesinlikle hakiki olduğu ve sadık köpeği Milu'nun yardımlarıyla Tenten'in kendisi tarafından çekildiği teminatını vermektedir!"

Tuhaf bir iddia. Notu izleyen fotoğraflar aşikâr şekilde "hakiki" olmadığı gibi aslında fotoğraf da değildi. Tepesi perçemli muhabirin ikiboyutlu siyah beyaz çizimlerde komünistleri yumruklayarak etrafta koşuşturduğunu, otomobilleri, trenleri, sürat teknelerini ve uçakları parçaladığını, hatta (ilk ve son olarak) bir şeyler yazdığını görüyorduk. Bunar ağmen o görüntülerin Tenten'in Tenten tarafından çekilmiş fotoğrafları olduğuna, en azından öyle bir durumu *ifade ettiğine* inanma-

mız isteniyordu bizden ve bu "fotoğraflar" gazeteciyi mantık yürüterek umacağınız şekilde (mesela kamerayı bir kol mesafesinden kendine doğrultarak) görüntü alırken göstermek yerine, hikâyenin kahramanı tarafından yapılabilmesi olasılığı bir yana, her türlü fotoğraflama girişimini nafile kılacak çılgınca aksiyon dizileri yansıtıyordu.

Bunun oyunbaz bir kurnazlık olduğunu, çizimlere bağlam ve yönelim vermek amacıyla başvurulmuş bir kural uzlaşımı olarak sunulduğunu söyleyebilirsiniz. Ve elbette haklı olursunuz. Ancak çizgi roman tarihi hakkında ilaveten birkaç şey biliyorsanız, dikkatiniz bu tarzın 1929'da epey yeni olduğuna çekilmiştir; Rudolph Dirk'in *The Katzenjammer Kids* [Kaptan ve Edi ile Büdü] ve George McManus'un *Bringing Up Father* [Güngörmüşler] başlıklı yapıtları Amerikan gazetelerinde sırasıyla 1897 ve 1914 yıllarında görülmeye başlamıştı ama bu kısa, herhangi bir kaygı taşımayan hicivler toplumsal ve siyasal içgörü iddiasında bulunan kapsamlandırılmış yapıtlar değildi. Bu kez de yapıtın, çizgi roman formatının ürettiği yeni gerekler doğrultusunda, bir yandan tamamen kurgusal olduğu gerçeğini maskeleme girişiminde bulunmazken bir yandan da belgesel özen meflhumu yaratmak için bir dizi düzenleme ve çarpıtmayı gereksindiği argümanını öne sürebilirsiniz. Ve yine haklı olursunuz. Ancak edebiyat gözlüklerinizi takıyorsanız tuhaf bir rastlantı size çarpıcı gelecektir; bu oyunbaz kurnazlık, alelacele derlenmiş uzlaşım önerisi ve düzenlemeler ve çarpıtmalar, çizgi romanlardan yüzyıllar önce ortaya çıkmış başka bir melez eğlence formatındakilerin aynada yansıması gibidir: roman.

Çoğu erken dönem romanlarının kapağını açarsanız, hikâye seyrine oturmadan önce okumaya başlayacağınız olayların yazara nasıl malum olduğunu "açıklayan", gerçekliği son derece şüphe götürür bir girizgâhla karşılaşırsınız. Kanıtlana-

bilir gerçekler dayatan yeni bilimsel yönelişe ve yalanı günah sayan eski dinsel altyapıya rağmen yapıt veren bu 17. yüzyıl öncüleri, "Buluş" ve "Düşsellik" kullanımlarını dürüstlük ve doğruluğun sağlam değerlerine bağlarken büyük bedeller ödedi. Daniel Defoe gibi gerçekliğin "bazı Sembol ve Alegori kisveleri altında daha iyi ima edilebileceği" savunusunda bulunabilir ya da John Bunyan gibi "konuyla alakasına inanılması zaruri kaynaklardan alınmış" anlatımların sunulduğu iddiasını öne sürebilir ya da Aphra Behn'in fantastik "gerçek hikâyeler"inde yaptığı gibi yüzsüzce beyanda bulunabilirlerdi: "Sizi uydurma bir hikâyeyle eğlendirme kandırmacasına ya da *Romansal* Tesadüfleri bir araya koyma türünden şeylere başvurmayacağım; Kitap'taki her Hal, Gerçek'tir. Esas'ı teşkil eden bölümlere ekseriyetle bizzat Şahit oldum ve görmediklerim de Desise'ye dahil olan Failler yani Aziz Francis Tarikatı'na mensup kutsal Zevat tarafından teyit edildi."

Tenten için kameralar, Behn için keşişler: İkisi de kurguya gerçeklik cilası vermek için yerleştirilmiş araçlardır. Behn de Tenten gibi, hikâye etmeyi amaçladığı aksiyonun en civcivli ânında bir karakter olarak ortaya çıkar. Bu tür bir çifte varlık halinin getirdiği gerçekliğin düzlemlerde ikiye bölünme olgusu, daha az püriten, daha fazla haylaz (ve *Don Quijote*'nin birinci cildinin büyük bölümünü başkarakterinin kahramanlıklarının anlatımında kullanacağı yazı tarzıyla kelime dağarcığını düşleyişine ayıran) Miguel de Cervantes tarafından 17. yüzyılın hemen başında zekice kullanılmıştır. Kitabın ikinci cildi, bizzat Don Quijote'ye onları yıkık bir şapelde bulan bir doktor tarafından teslim edilen bir elyazması olarak, kitabın *içinde* gösterilir; ikinci cildin içerdiği olaylar topluma sunulmadan önce, Quijote ile bir bilginin yazılanları okuduğu ve daha sivri düşünceleri tartıştığı anlatılır.

Bu tür paradoks ve oyunbazlıklar, *Tenten* çizgi dizilerinde başından itibaren görülür. *Le Petit Vingtième*'in duyurusu entelektüel olmayanlara hitap eden ve modern bağlamına rağmen epeyce edebi 17. yüzyıl yankıları taşıyorsa, bunun nedeni o satırların gerçek yazarı Hergé'nin tıpkı Defoe gibi daha derin "gerçekleri" –yani örneğimizde Sovyet Rusya'nın gerçeklerini– kurgusal yollarla aktarma yönelişine bir mukaddime yapma eğilimidir. Tenten üç öykü sonra *Firavunun Puroları*'nda bir bedevi çadırında otururken betimlenir ve ona (Quijote'nin kendi maceralarını dile getiren elyazması gibi) bir *Tenten* kitabı hediye edilir. Burada da gerçeklik düzleminde bir bölünme vardır, ancak Herge'nin gerçekliği Cervantes'inkinden ya da Behn'inkinden bir düzey daha yukarıda kırılmaya uğrayarak sayfadan gerçeğe, *gerçek* gerçek dünyaya kaçış yapar. Çizgi Tenten'in bir buçuk yıllık bir maceradan sonra Moskova'dan dönüşüne denk gelen 8 Mayıs 1930'da, kahramanın doğduğu yer olan Brüksel'deki Kuzey Garı'nda büyük bir karşılama töreni düzenlendi. Saçının tepesi perçem haline konmuş, Rus kıyafeti giydirilmiş onlu yaşların sonundaki sarışın bir genç, Louvain'de Köln-Brüksel trenine bindi ve gazetede önceden "haber edildiği" üzere coşkulu bir kalabalık (figüranlar değil hezeyanlı gerçek okurlar) tarafından karşılandı. Aynı çocuk *Le Petit Vingtième*'de aynı istasyondan Afrika'ya doğru yola çıkan görevli gazeteci olarak betimlenmek üzere birkaç hafta sonra çizgi roman kahramanı kılığına tekrar girdi.

Hikâyenin ana teması ilerlerken, Tenten'in ilk macerası *Le Petit Vingtième*'de çizgi bant halinde tefrika edildikten sonra 1930'da *Tenten Sovyetler'de* başlıklı bağımsız bir kitap olarak yayımlandı ve gayet dolambaçsız, açık bir dile sahipti. Kendisine Rusya'da neler olup bittiğini öğrenme talimatı dışında bilgi verilmeyen gazeteci, hayatına kasteden katiller tarafın-

dan takip ediliyor, kurtuluyor, tekrar bulunuyor, tekrar kurtuluyor ve bu motif Brüksel'e kadar devam ediyordu. Tipleme açısından bakıldığında, kötü adamlar bir pantomimden kesip çıkarılmış gibiydi ve kahraman da güç, yakışıklılık, (dilenci sandığı Bolşevik ajanına yemek ısmarlamasına ve sevgili köpeği Milu'nun öldüğüne inandığı zaman ağlayışına bakılırsa) şefkat timsaliydi; ayrıca kendisini tehlikeye düşürecek durumlarda dahi haksızlığın karşısına dikilecek kadar ahlaki ilkelere bağlıydı. Bunların yanı sıra, olguların geri planına bakmasını sağlayan şüpheci bir akla sahipti, bu sayede tam kapasiteyle çalışan bir fabrikanın aslında dekor olduğunu, hayaletli sanılan bir evin gizli gramofon ve hoparlörlerle donatıldığını anlıyordu. Sinsiydi ve burjuva köylüler olan Kulaklara tahıllarını kendisinin de içinde yer aldığı Sovyet askeri arama ekibinden saklamaları için yardım ediyordu. Durum bu kadar karmaşık bir hal alıyordu. Ancak sonraki yıllarda ve onyıllarda, *Tenten* maceraları birbirini izledikçe garip bir çift yanlı olgu ortaya çıktı; ilk çalışmanın açık dilli bölümleri ve temaları, son derece karmaşık ama bir yandan da ileride göreceğimiz gibi gayet anlaşılır yapıya bürünecek şekilde değişim geçirdi. Kahraman artık ahlaki yönden alabildiğine yozlaşmış hikâye karakterleriyle boy ölçüşüyor, daha dolaşık durumlara yerleştiriliyor, buna rağmen mümkün olamayacak kadar güçlü, güzel, şefkatli ve ilkeli –kısacası mümkün olamayacak kadar özü sözü doğru– halde kalıyor, zekâsını her şeye rağmen kullanmaya devam ediyordu. Ve elbette şüpheciliği de yine ileride göreceğimiz gibi genel bir dünya görüşü halini alacak şekilde gelişiyor, kurnazlığı metinlerin her düzeyine sızıyordu.

Tenten kitapları şimdiki bakışımız açısından muazzam bir zenginliğe sahiptir. Kaptan Hadok ve Bianka Kastafiore gibi tiplemeler katıksız güç ve karakter derinliği yönünden Dic-

kens ya da Flaubert tarafından yaratılanlara rakiptir. Profesör Turnesol, Marlowe'un Faustus'undan Brecht'in Galileo'suna kadar çok sayıda kurgusal biliminsanının arasında yerini koruyabilir. Guevara çağrışımlı ateşli General Alkazar'dan netameli mülti-milyoner Laszlo Carreidas'a kadar birçok yardımcı karakter olanca uygunsuzluklarıyla, sakarlıklarıyla, çocuksu yanlarıyla, kaprisleriyle sayfalardan âdeta fırlar. Aralarında en ikincil konumda olanlar bile değil bir karikatüristten, bir romancıdan beklenemeyecek düzeyde varlık vurgular: *7 Kristal Küre*'deki tıknaz, öfkeli ama ürkek Amerikancı Herkül Tarragon, *Tekboynuz'un Esrarı*'ndaki özenle sapkınlaştırılmış emekli memur Aristid Filozel, hatta *Tenten Tibet*'te öyküsünde sürekli paket lastiğiyle oynayarak Tenten'i sinir eden isimsiz havaalanı görevlisi. Ve hatta varlıklarıyla kitapta alan kaplamadıkları için şahsen tanışamadıklarımız: *Kırık Kulak*'ta cinayete kurban giden, yaşadığı pejmürde tavan arası ciltleri dolduracak kadar yalnızlık ve sürüyle yarı tamamlanmış sanat eseri yansıtan, geride kalan papağanı komik ve (birçok nedenle) hüzünlü şekilde "Ben Balthazar'ım!" diye bağıran heykeltıraş Bay Balthazar veya aynı kitapta boy gösteren, gemi kamarasında saklanırken suç ortakları tarafından öldürülüp denize atılmadan önce adıyla alay edilen kurnaz hırsız Rodrigo Tortilla.

En iyi yazarların çoğu gibi (ki bahsedeceğimiz yönden akla ilk gelenler Shakespeare ve Chaucer'dır) Hergé de ancak garip hayvan hikâyeleri içeren Ortaçağ kitaplarında rastlanabilecek karakter tiplemeleri miras bırakmıştır. Hepsi bir araya konduğunda emirlerden, baronlardan, telefon numarası sürekli başkasınınkiyle karıştırılan kasaplardan, kapı kapı dolaşarak satmaya çalıştıkları sigorta poliçelerinin de kendilerinin de ne zaman arzu edilmeyeceğini düşünemeyecek kadar sosyal yönden izansız, beti benzi atmış küçük burjuva *gölge*lerinden

oluşan –Balzac'ın kitaplarına dağılmış olan karakter ağını tanımlarken kullandığı *comédie humain* yani "insanlık komedisi" deyişine denk gelecek– devasa bir toplumsal tablo ortaya çıkar. Yukarıda örneklediğim sonuncu tipi bilirsiniz; hatta en saf ruh haline sahip olduğunuz anlarda bile içinizde gerilimini sezebilirsiniz. Bu figürler, *Tenten* kitaplarında bir araya getirildiğinde, ortaya çıkan yoğun, yüklü durumlar, normalde Jane Austen'a ya da Henry James'e atfedilen o kurnazlıkla yönetilir. İnsanlar birbirini yanlış anlar. Tartışmalar ana konuşmanın gerisinde yer alır, arka planda içeriklerini sadece ana bağlamdan çıkarabileceğimiz diyaloglar yaşanır. (*Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta Kaptan Hadok'un Profesör Turnesol'ü kendisini Botany Körfezi'ne indikleri konusunda aldatmadıklarına ikna etmeye çalışması ya da *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde Tenten'in Bianka Kastafiore'nin elini öpmek için eğildiğinde yaka düğmesinin attığını açıklaması gibi.) Kitaplardaki tertiplere yönelik kritik açıklamalar, *Turnesol Olayı* hikâyesindeki Profesör Topolino'nun mutfağı sahnesinde karakterlerden birinin diğerine sürekli şarabı hatırlatmaya çalışarak ikram beklemesi örneğindeki gibi halledilir. Molière tarzı toplumsal komedi, Dumas tarzı bir macerayı Kaptan Hadok sayesinde ve onun Rabelaisvari açık saçıklık içeren bağırış yaylımları aracılığıyla Conradvari anlatımlar yansıtarak, yorulmak bilmeden kovalar. Kitaplardaki muazzam sembolik dışavurum, güneş, su, ev, hatta Faulkner'a ya da Brontë'ye yakışacak şekilde hem ısrarcı hem de giderek kapsam kazanan tütün gibi simgeleri (ileride göreceğimiz şekillerde) kullanarak gezinir. Bunlar savaşların, devrimlerin ve ekonomik durgunlukların, neredeyse kutsal bir yaklaşımla telkin edilen teknolojik ilerlemenin ve elbette ölmeyi sebatla reddeden eski tanrıların oluşturduğu fonun önünde sahnelenerek yine Stendahl, George Eliot ya da Pynchon türü en iyi yazarlar-

da rastlandığı gibi tüm bir dönemin odağına sürüklendiği bir merceğe ya da prizmaya dönüşen bir külliyat oluşturarak yığılır.

Bunların tümü bir soruyu ortaya çıkarır: Bu edebiyat mıdır? *Tenten* kitaplarını okurken onlara Shakespeare, Dickens, Rabelais ve diğerlerine gösterdiğimiz hürmetle mi yaklaşmamız gerekir? Onların üzerine kafa yorarken ve tartışırken Flaubert'i, James'i, Conrad'ı çözümlerken kullandığımız eleştirel araçları mı kullanmalıyız? Hergé'nin çalışmalarına muazzam borçları olan çizgi roman yazarları, 20. yüzyılın son iki ve 21. yüzyılın ilk onyılında içine kapanık denebilecek düzeyde entelektüelce ve zorlayıcı "çizgi roman" çalışmalarını özellikle üreterek edebi statü konusunda pazarlık alanları açtı. Asıl muazzam ironiyse, *Tenten* kitaplarının aradan yarım yüzyıldan fazla zaman geçerken kendi karmaşıklıkları, derinlikleri *ve buna rağmen* basitlikleri açısından, bir çocuğun onları yetişkin düzeyinde ilgiyle okuyabilmesi yönünden rakipsiz kalmış olmasındadır. Yetişkinler de bu kitapları okur: Hergé'nin çalışmalarını tıpkı bir eleştirmenin şairlerin, romancıların, oyun yazarlarının çalışmalarını ele aldığı gibi psikanalitik, politik, tematik ve teknik açılardan değerlendiren (bazılarına ileriki sayfalarda rastlayacağımız) çok fazla sayıda inceleme vardır. Aynı analitik kriterler iki şeye uygulandıysa ikisinin de doğal olarak aynı olduğu anlamında mıdır bu? Yoksa ancak kültür kuramı seminerlerine ya da "Postmodern İmleyici Olarak Vampir Avcısı Buffy" konferanslarına uyacak kötü bir mantık mıdır?

Tenten'e edebiyat muamelesi yapılması gerekip gerekmediğini sorar sormaz gündeme başka bir mesele gelir: Edebiyat nedir? Bir yazıyı basın, propaganda, bilim metni veya başka bir şey olmaktan çıkarıp edebi kılan nedir? Bu kaygı verici bir sorudur, versiyonlarının izi Platon'a kadar sürülebilir. Modern zamanlarda bu meseleye en iyi yönelen düşünürler Fransız-

ların arasından çıkma eğilimi göstermiştir. Jean-Paul Sartre, 1948 tarihli *Edebiyat Nedir?* başlıklı makalesinde edebi deneyimin özünün başkalarına dönük sorumlulukla bağlantılı bir tür özgürlük olduğunu ifade eder; yazarlığın merkezinde yabancılaşmaya üstün gelen, insanı herhangi bir dogmaya köle olmadan çevresindeki dünyaya bağlayan özerk bir toplumsal vizyonun yaşadığını öne sürer. Bu tanım, liberal-hümanist bir duruşun edebiyat sorgulaması üzerinden yeterli şekilde özetlenmesidir. Çok daha radikal olan Georges Bataille için edebiyat, kötülük anlayışıyla –"Hitler ya da Pol Pot *kötü* olarak tanımlanabilir" yönünde *kötü* kavramıyla– değil, daha ziyade tüm yasaların ve sistemlerin eziyeti ve kendinden geçirici zorlaması anlamında kötülük anlayışıyla bağlantılıdır ki Bataille, 1957 yılında yayımlanan *Edebiyat ve Kötülük* gibi çalışmalarında yazma ediminin yüreğinde anlık bir taşkınlığın ve özgürlük ile sorumluluk gibi liberal değerlerle bağdaşmayan bir bayağılığın yattığını öne sürer. Bataille'ın, tüm yaşamını "Edebiyat ve Ölüm Hakkı" gibi makalelerde meseleyi enine boyuna tartışmakla harcamış olan dostu ve şeriki Maurice Blanchot içinse edebiyat (makalenin başlığının da belirttiği gibi) ölümle ya da en azından dilin ıstıraba düştüğü, doğrudan ifade kapasitesini yitirdiği ölüm uzamıyla ayrılmaz şekilde bağlantılıdır.

Tüm bunlar (ve göz gezdirebileceğimiz daha birçoğu) çalışmalarla varılmış belirlemelerdir ya da hiç değilse parametre oluştururlar. Onları kabullenebilir ya da reddedebiliriz. *Tenten* kitaplarını tarayabilir ve Hergé'nin çalışmalarının bu belirlemelerin veya parametrelerin dayattığı o ya da bu kriteryaya göre "edebi" kabul edilip edilemeyeceğini öne sürme yolları bulabiliriz. Ama ben en azından şimdilik meselenin kenarından dolaşacağım ya da eğlenceli, duyarlı parlak vizyonuyla, kiç, sıradan ya da formülcü olmadan güreşi, Proust'u, salça

kutularını, fotoğraf sanatını ve Goethe'yi kapsamayı başaran başka bir 20. yüzyıl Fransız düşünürünün çalışmaları aracılığıyla meseleye kenardan yaklaşmayı yeğleyeceğim. Roland Barthes'tan söz ediyorum.

1915'te doğan ve 1980'de bir çamaşırhane minibüsünün tekerlekleri altında ölen Roland Barthes, edebiyat çalışmalarına çağdaşlarının herhangi biri kadar zaman ve çaba harcamıştır. Ama isim yaptığı 1970 tarihli *S/Z* başlıklı çalışmasında Honoré de Balzac'ın ona göre ibret alınması gereken edebiyat örneği olan 1830 tarihli novellası *Sarrasine*'i titizlikle analiz ederken, edebi öz açısından değil, *anlatı* açısından bir noktaya varır. "Bir anlatı nasıl üretilir?" diye sorar. Onu ortaya çıkaran nedir; gerçekleşmesini sağlayan nedir? Barthes'ın çabucak vardığı sonuç, anlatının bir sözleşmeyle doğduğudur (ki bu noktada görevini yerine getirmek için istasyonda trene binen Tenten'in görüntüsünü tekrar ziyaret etmemiz gerekir). Barthes burada sadece yayıncıyla yazar arasında yapılan sözleşmeyi değil, maddeleri metnin kendi içinde kurulmuş olan, anlatının meydana gelmesini sağlayan üstlenme olgusunu da kastetmektedir. *Sarrasine*, opera şarkıcısı la Zambinella'ya çılgınca –ve ölümcül derecede– âşık olan aynı adlı heykeltıraşın hikâyesini anlatır. Sarrasine ölmeden önce kadının daha sonra bir ressam tarafından Yunan tanrısı Adonis'i resmederken model olarak kullanılacak olan heykelini yapar. Novella bu iki olayın da üzerinden yıllar geçtikten sonra, göz kamaştırıcı Madam Rochefide'in gayet revaçta bir Parisli aile olan Lanty'lerin verdiği bir partide tabloyu görmesi ve eşlikçisine (yani kitabın anlatıcısına) öyküsünü sormasıyla başlar. Madam Rochefide'e âşık olan ya da en azından şehvet besleyen anlatıcı, kadınla ertesi gece "küçük, şık bir salonda" buluşur ve madamın uzandığı alçak divanın dibindeki yastıklara oturup Sarrasine'in hikâyesini anlatmaya başlar.

Barthes'ın vurguladığı üzere Madam Rochefide, Adonis'in sırrını öğrenmek ister; anlatıcı bunu biliyordur ve kadının bedenini ister; böylece "sözleşmenin koşulları buluşmuş olur". Barthes'a göre bu elbette ki Sarrasine'in la Zambinella'ya beslediği kader tayin edici aşk için değil, novellanın birincil hikâyesi için yapılan bir sözleşmedir. Sarrasine'in kendi hikâyesi, "kabul haddi, ... ekonomik riskleri olan, kısacası *ticareti yapılabilir*, takasa girebilir" niteliktedir ve tekrar anlatılması, her anlatıya yöneltmemiz gereken bir soruyu gündeme taşır: Neye "değer" bu? Neyle takas edilebilir? *Sarrasine* örnek niteliğinde bir metinse, bunun nedeni sorunun dramatize edilişinin kitaptaki eylemi biçimlendirmesinde yatar.

Bence Barthes'ın içgörüsü, Hergé'nin çalışmalarının tam yüreğine ulaşmayı sağlayacak bir mührü açıyor. Bir gazetenin genç okurlar devşirerek genel dolaşımını artırma arzusundan kaynaklanan *Tenten* kitapları, anlatının ticari metaa, takasa girebilir hale dönüşünü tekrar ve takrar gösterir. Tenten, bir sözleşme uyarınca Sovyet Rusya'ya gider ve bu sözleşmenin hükmünü yerine getirmek için sözde kendi gönderdiği "fotoğraflar" işin içeriğini şekillendirir. Afrika'ya da aynı nedenlerle gider. *Tenten Kongo'da* adlı ikinci *Tenten* macerası için oraya ulaşmasının hemen ardından rakip gazetelerin temsilcileri hikâyesine pey sürmek için üzerine üşüşür. Anlatıya yönelik bu tür alışverişler gazetecilik dışındaki başka birçok alanda da yaşanır. *Tekboynuz'un Esrarı*'nda antikacı, Tenten'in bitpazarından henüz aldığı gemi maketine pey sürer, çünkü direğin içine gizlenen parşömen parçasına sahip olmayı çaresizlik boyutunda istemektedir ve bu da (17. yüzyıl deniz kumandanı Şövalye Francis Hadok'un bir yağmacı olan Kızıl Korsan'dan yağmaladığı gizli definenin konu edildiği) bir diğer hikâyenin anahtarı olacaktır. *Kırık Kulak*'ta Tenten ve hain ikili, cinayete tanık

olan papağanı kandırarak ölüm sahnesinde yaşanan diyaloğu tekrarlatma umuduyla hayvana sahip olmak için karşılıklı pey sürerler. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki yaşlı çingene kadınsa Hadok'u para karşılığı falına bakmak için kandırmaya çalışır. Hadok öneriyi reddedince kadın onun elini yakalayıp avcuna bakar ve, "Aaaaah!" der, bunun üzerine Hadok irkilir: "Ne oldu? Ne var?" İyi satıcı tüm numaraları, pazarlamacı teranelerini bilir. Bebek arabası ve sabun sattığı gibi öykü de pazarlayan Lizbonlu işportacı Oliveira da Figueira'ya bakın: *Kara Altın Diyarında* başlıklı hikâyede Tenten şatoya sızarken Müller'in hizmetkârlarını bir süre meşgul etmesini istediğinde salyangoz yetiştiricilerine, korsanlara, kontlara dair alabildiğine uzun zırvaları ardı ardına sıralar. Sarrasine'in hikâyesi de bir kadının iç çamaşırından içeri sızmayı uman bir adam tarafından stratejik şekilde anlatılır. Buna dikkat çeken ve "belki kurgu içinde kurgusal, kalp paranın el altından dolaşıma sokulması kabilinden" olduğunu söyleyen Barthes, ele aldığı örneği muhtemelen tüm zamanların en strateji bilir hikâye anlatıcısı Şehrazat tarafından aktarılan *Binbir Gece Masalları* ile kıyaslar: Kadın anlatmayı keserse başı da kesilecektir.

Anlatının statüsü nedir? O anlatıyı taşıyan metnin statüsü nedir? Ve bunlar neleri masaya sürer? *Firavunun Puroları*'nda bir yolculuk broşürü, Kih-Oskh'un kayıp mezarını gösteren papirüsle karıştırılır. Bu karışıklık bir deniz yolculuğuna çıkan ama kendini piramide sıkışmış halde bulacak olan Tenten'i de içine alır. Bu albümde de, sonraki albüm olan *Mavi Lotus*'ta da ilk kez Shakespeare tarafından Hamlet'in gardiyanları Rosencrantz ile Guildenstern'e uygulanan yanıltıcı mektup numarasıyla karşılaşırız. İçeriğinden haberdar olmadığı için veren kişinin deli olduğunu belirten ve *Hamlet* ile bu bakımdan başka paralellikler oluşturabilecek ilk mektup Tenten'i bir deliler evine

gönderir; veren *kişilerin* deli olduğunu belirten ikincisiyse serbest kalmasını sağlar ve zamane Rosencrantz ile Guildenstern'i olan Dupont ile Dupond'un onu ele geçirmesini engeller. *Kara Altın Diyarında* hikâyesinde sahte belgeler Tenten'i tamamıyla uydurma bir silah kaçakçılığı tezgâhının parçası olarak gösterir ve ölümün eşiğine gelmesine neden olur; *Tenten ve Pikarolar*'daysa Sponsz'un sahte evrakları Tenten'i kapana kıstırır, onu yanındakilerle birlikte ölümün eşiğine getirir.

Tenten kitaplarında anlatılar alınıp satılır, çalınıp başka bir şeyin yerine konur ya da birileri kasten yapmasa bile iç-dış veya ön-arka edilene kadar tahrif edilir, başka anlatılara dönüştürülür. *Kastafiore'nin Mücevherleri* albümünün bahçe sahnesinde hikâyelerin birbirinin üstüne binişine bakın. Gazeteciler, Kaptan Hadok ile Bianka Kastafiore arasındaki ilişkinin mahiyetine yönelik sansasyonel bir keşfe ulaşmak üzere olduklarını sanır. Profesör Turnesol'e düğünün nerede yapılacağını, çiftin nerede tanıştığını sorarlar. Ağır işiten profesör ise onların sorularının geliştirdiği yeni gül çeşidiyle ilgili olduğunu sanıp, her şeyin havaya bağlı olduğunu, ilk karşılaşmanın Chelsea Çiçek Panayırı'nda yaşandığını anlatır. Gazeteciler de yaklaşan düğüne dair haberlerde iki âşığın Chelsea Çiçek Panayırı'nda tanıştığını yazar. İşine düşkün bir fotoğrafçı, "Bundan emin olmamız gerek," deyince, ondan çok daha bilgili ve idrakli olduğu anlaşılan haberci, "Ne olursa olsun iyi satacaktır!" der. Bambaşka hikâyelerin bölümlerinden melez bir canavara dönüştürülerek basılan haber, Barthes'ın deyişiyle "kalp paranın el altından dolaşıma sokulması" türünden bir olgudur. Kaptan Hadok'un müzmin bekâr statüsü tehlikededir ama bu evliliğe değil, bir telgraf ve mektup seline yol açar.

Babacan editör figürü Moskova'ya gitmek üzere trene binen Tenten'e, "*Tenez-nous bien au courant*," yani "Bize sürekli yaz,"

der. Tenten de otel odasında desteler dolusu kâğıt doldurur; sayfalar yığın halini alıp yere dökülür ama hiçbir zaman gönderilmez. Burada, yani Tenten külliyatının hemen başında gördüğümüz şey, hikâyelerin ortaya çıkışına ve dolaşımına, sonra ortadan kayboluşuna ve başka bir formda tekrar ortaya çıkışına dair bir dramadır. Kitaplar ilerledikçe bu drama da daha sofistike bir hal alarak devam edecektir. Hikâyeler *Sarrasine*'de olduğu gibi başka hikâyelerin içine gömülü bir hal alacaktır. Ayrıca hayvanlar ve nesnelerle de kaynaşırlar. *Kırık Kulak*'taki putun ya da *Tekboynuz'un Esrarı*'ndaki geminin ardında bir öykü, elmasa, mücevherlere, zenginliğe uzandığı için değere sahip olan bir öykü vardır. Nesne, anlatı, nesne: bir çevrim. Metin ve nesne birbirinin içine kaynar; Tekboynuz maketinin içi boşaltılmış direğinde bir parşömen parçası vardır. Diğer taraftan, *Ay'a Ayak Basıldı* albümünde Kaptan'ın sahte *Astronomi Rehberi*'nin içinde bir şişe viski saklıdır; metnin içi boştur ve başka bir şeyi kaçak olarak taşımaktadır.

Tenten, Tekboynuz'un maketini bitpazarında gördüğünde, "Ne hoş bir gemi," der. Tezgâhın sahibi, "Eşsiz bir parçadır," diye cevap verir. "Bu... şeyin... eskinin *karamel* tipi gemilerinden." İkisinin de geminin gerçeklerinden bihaber olduğu açıkça bellidir. Sahne alegoriktir. Bize anlatmak istediği şeyse şudur: Anlatı bir takas ekonomisine tabi tutulduğunda, anlaşma koşulları sabit değildir. Ne sattığınızı veya ne aldığınızı asla tam bilemezsiniz. Sonuçta pazarlıktan sürdüğünüz peyin üzerinde bir değerle çıkabilir ya da kazıklanabilirsiniz.

ii

Tenten kitapları kendilerini ön kapaktan "Macera" olarak tanıtır. Bu ve ilaveten aksiyon içeren doğaları, kitapların Barthes'ın *S/Z*'de "proairetik kod", yani "aksiyon kodu" deyişiyle nitelendirdiği şeyin egemenliğinde olduğu anlamına gelebilir. Ancak gerçekte daha öte olmasa da en azından eşit düzeyde hâkim bir kod daha vardır: Barthes'ın "hermenötik" olarak andığı kod. Hermenötik kodu ne yapar? Barthes bize bunun metnin "bilmece içeren ve bunun çözümüne yönelten" her noktasında düzenlendiğini söyler.

Tenten'in maceraları, Sovyetler Birliği'nin toplumsal bilmecesinden Güneş Tanrı'nın lanetiyle ilgili doğaüstü bilmecesine ya da bir kuyrukluyıldızın bilimsel bilmecesine kadar merak konusu olan birçok gizemli konuyla çerçevelenmiştir. Tenten kendini bunların içinde bulur ve sonunda hepsini çözer. Zaman zaman yanlış bir deyişle "dedektif" olarak anılmasına şaşmamak gerek. Kitaplar ya *Altın Kıskaçlı Yengeç*'teki boğulmuş denizci ve kaçırılan Japon gibi yakın zamanda ya da *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'ndeki batık gemi gibi önceki bir yüzyılda yaşanan sahnelere yoğunlaşarak suç sonrası mantığı sergiler. *Kırık Kulak*'ta bunların ikisi bir aradadır: Etnografya Müzesi'nden 20. yüzyılın ortalarında çalınan put ile Arumbaya kabilesinin 19. yüzyıl sonlarında çalınan elması birbirinin içine gömülmüş iki öykü olarak yan yana ilerler ya da birinin nispeten durulan

katmanları yer yer diğerinin biraz gerisinde kalır. Kitabın başında Tenten, konuyla ilgili bilgi eksiklerini tamamlamak için eski bir metne başvurur ve antropolog A.J. Walker'ın *Amerikalarda Seyahat* kitabını okuyarak bir anlamda zamanda geriye döner. *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde 17. yüzyıl deniz kumandanı Şövalye Francis Hadok'un güncelerine başvurur, ki bu günceler Şövalye Francis'in torununun torunu olan Kaptan tarafından daha önce okunmuş ve içeriği *Tekboynuz'un Esrarı*'nda canlandırmayla anlatılmıştır. Aslına bakılırsa Tenten, 19. yüzyıl yazarı Charles Baudelaire'in "saat 2'de öğle vaktini aramak" dediği türden büyük bir geçmiş dürtüsüyle salınır.

Bilmece çözümü asla dolambaçsız değildir. Hermenötik sekanslar Barthes'ın "ketumluk" olarak tanımladığı şeyle doludur. Anlatı engeller koyar: gecikmeler, tuzaklar, kısmi ya da muallak cevaplar, doğrudan "sinyal karıştırma". *Tenten* kitaplarının her tarafında vardır bunlar. *Tekboynuz'un Esrarı*'nda bir adam, Tenten ile Hadok'a bir sırrı açıklamak üzereyken vurulur; kendinden geçerken onu vuranların Kuşgil Kardeşler olduğunu ifade etmek için serçeleri göstererek bir bilgi verir ama bu belirsizlik içerir. Tenten, "Serçeler mi?" diye sorar. Çalınan hazinenin yerini bulmak için üç parşömen parçasından birinin içinde olduğu cüzdana ihtiyaç vardır, ama parşömenler bir araya getirildiklerinde, okunması imkânsız, parçalanmış sayılar karmaşası içerdikleri anlaşılır. *Mavi Lotus*'ta Tenten'e bilgi vermeye gelen iki haberci zehirlenip delirtilir; Tenten'in dostu pozundaki kötü adam Mitsuhirato yanlış bilgilendirme yapar; yine gazetecinin dostu pozunda olan süper kötü adam Rastapopoulos ona doğru ama yanlış yönlendirici bilgiler verir.

Kötü adamlar ve durumlar karakterleri yanlış yönlendirir, Hergé de okuru. *Firavunun Pulları*'nda da *Mavi Lotus*'ta da yazar, kötü adamların mesajlar yazıp okuduğu sahnelerle Du-

pont ile Dupond'un rapor gönderip yazılı emir aldığı sahneler arasında kurnazca geçişler yaparak iki olgunun birlikte yürüdüğüne dair yanıltıcı imalar yapar. Hergé, çiftlemelerden zevk duyar. *Tekboynuz'un Esrarı*'nda iki kişi gemi maketi için Tenten ile çekişir; maket çalındığında Tenten gibi biz de hırsızın o ikisi arasında daha fazla ısrar eden kişi olduğunu sanırız. *Turnesol Olayı*'nda birbiriyle rekabet halindeki iki yabancı gücün ajanları Hadok'un ata yadigârı evindeki insanları gözetler; profesör eve şapkasında bir kurşun deliğiyle dönünce ajanlardan birinin ona ateş ettiğini düşünür ama sonra şapkanın, rakip ajanlardan biri diğerine ateş ederken serseri kurşunla delindiğini anlarız.

Bu çiftleme, olay örgüsü düzeyinin altında ölçeklerde de gerçekleşir. Kitaplar "çift eklemleme" diyebileceğimiz şeyi bolca yansıtır: *Turnesol Olayı*'nda gök gürültüsünü kırılan camların şangırtısı izler (ve biz ilk anda bu ikisinin bağlantılı olduğunu düşünürüz); *7 Kristal Küre*'de kulağa silah sesi gibi gelen iki patlamanın ilki yarılan bir otomobil lastiğinden, diğeriyse çarpan bir kepenkten kaynaklanmıştır (bunları da gök gürültüsü izler, silah ancak ertesi sabah ateşlenir). Bu çift eklemlemenin okurdaki etkisi yanlış yönlenme, yan olgulara kayma, rehavete kapılma, şaşırma, savrulma, geri çekilme yönünde olur.

Bir gizemi çözmek için bazı şeyleri anlamanız gerekir ki bu da elbette yorumlama eylemleriyle ilgilidir. Bir metindeki Barthes'ın sözünü ettiği hermenötiklerin bize (çoğu öykünün en azından ince bir dedektiflik öğesi içerdiği gerçeği bir yana) okuma ediminin sadece yazma edimi bittikten sonra başlamayacağını göstermesi gerekir. Tersine, en ilginç metinler *zaten* okuma anları, yorumlama edimleri içerir. *Tenten* kitapları da bunlarla doludur. Tenten sürekli kitaplar, parşömenler, yengeç konservesi etiketleri, şifreli bilmeceler okur. Çevre manzarası da toprakta ve karda bırakılmış lastik izleri veya ayak izleri,

kayalara kazınmış isimler vasıtasıyla okunabilir haldedir. Psikanalist Serge Tisseron'un 1990 tarihli *Tintin et les Secrets de Famille* (Tenten ve Aile Sırları) çalışmasında vurguladığı gibi, çizgi romanlardaki nesneler "en aktif biçimsel kapasiteleriyle var edilmiştir". Ortam aracı, imgeleri ve sözleri karıştırarak nesneleri dile ve dili nesnelere çevirebilir ki bu da tamamlanmamış halde kalan *Tenten ve Alf-Art* kitabında kendini iri ve kalın harflerle gösteren bir süreçtir. Tenten bir şeyleri okurken diğerleri bunları yanlış okur. *Güneş Mabedi*'nde Profesör Turnesol bir İnka törenini film çekimi olarak yorumlarken, Dupont ile Dupond ellerinde bir sarkaç ve su aramaya yarayan çatal çubukla arkadaşlarının yerini saptamaya çalışır, o şeylerden aldıkları sinyalleri umutsuzca çevrelerindeki dünyaya uyarlamaya çalışır, sarkaç (doğru şekilde) Kaptan'ın sıkıntılı ya da "düşük" olduğunu gösterince ikizler bir maden ocağına girer.

Yorumlamalar, yanlış yorumlamalar: Bu açıdan bakıldığında Tenten, en güçlü, en ilkeli veya en iyiliksever olduğu için değil, en iyi okur olduğu için külliyatın kahramanıdır. *Kara Ada*'da düşen işaretsiz uçağın pilotunun yanmış ceketinin cebinde bulduğu kâğıt parçalarındaki bulmacayı çözmeyi başarır, "3 f.r. Δ" ifadesinin bir üçgen oluşturacak şekilde yerleştirilerek sahte paraların doğru yere atılmasını sağlayacak olan üç kırmızı fişeği anlattığını anlar. *Tekboynuz'un Esrarı*'nda parşömen parçalarının içerdikleri mesajı ancak üst üste konup ışığa tutulduklarında ifşa edeceğini âdeta üçboyutlu bir deha vasıtasıyla bulur. Tersine, yani nesneden isme doğru da okuma yapabilir; aynı kitapta bilgi vermek üzereyken öldürülen adamın kuşları gösterirken aslında Kuşgil soyadlı iki adamı kastettiğini anlar ve isimden olaya doğru okuma konusunda da *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki hırsızın çingene, maymun, hizmetçi, uşak, piyanist değil, (yine) bir kuş olduğunu, Rossini'nin *La gazza*

ladra – Hırsız Saksağan operasının adından çıkarsama yaparak keşfeder.

Tenten elbette keşif noktasına hiçbir zaman doğruca varmaz. Her kitapta James Joyce'un 1939 tarihli romanı *Finnegans Wake*'te "düzeltici tedirginlik" olarak andığı olguyu deneyimler ki bu da düzeltme yapmaya duyulan genel ihtiyaçtır. *Kırık Kulak*'taki kötü adamların izini arabalarının plaka numarası vasıtasıyla sürerek ulaştığı adreste Alonso Perez ve Ramón Bada ile hiçbir ilintisi olmayan yaşlı bir adam bulunca, olay yerinden geçerken numarayı alan adamın plakayı iyi göremediği, hatta Perez ile Bada'nın sahte plaka kullanmış olabileceği sonucunu çıkarır ama defteri yere düşünce numarayı tersten okur ve "169MW"nin aslında "MW691" olduğunu anlar. *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde Şövalye Hadok'un güncesinde tarif ettiği adayı okyanusta nafile yere aradıktan sonra Kaptan Hadok ile birlikte Greenwich Meridyeni'ni esas aldıklarını ama 17. yüzyılda Şövalye'nin Paris'ten geçen meridyeni kullanmış olması gerektiğini fark eder. Daha sonra kendisi de tesadüfen Rackham[1] adında bir korsan yaratmış olan Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'e yaraşır bir ilham ânında dünya haritası üstünde düzeltmeler yapar ve hazinenin okyanusun dibinde değil, Moulinsart'daki bir kürenin içinde saklı olduğunu anlar. Bu arada Dupont ile Dupond da hatalı düzeltmeler yaparak Kaptan Hadok'a şöyle demektedir: "Hesaplarınızda gerçekten de küçük bir hata var. Bakın, bulunduğumuz yer tam olarak şurası..." Onların bulduğu koordinatların Westminster Kilisesi'ni gösterdiğini gören Kaptan, şapkasını çıkarıp dua etmeye başlar. Kaptan iki polisle dalga geçmiştir ama kendisi de hatalı düzelt-

[1] Avrupa dillerindeki edisyonlarda Kızıl Korsan'ın adı "Kızıl Rackham" olarak geçer. (ç.n.)

meler yapmaktan geri kalmaz; *Turnesol Olayı*'nda camlarının ve vazolarının düşen yıldırım tarafından kırıldığı yönündeki inancını "düzelterek" bunun için Milu'yu suçlar, ancak gerçek neden ikisi de değil, Turnesol'ün sesötesi silahıdır.

Karakterler düzeltmeler yaparken aynı şeyi okur da yapar. *7 Kristal Küre*'deki "silah sesleri" (bir tekrarlar zinciri başlatsa da) "lastik patlaması" olarak düzeltilir; *Hedef Ay*'da fabrikanın civarındaki yasak bölgede yakalanan paraşütçülerin kimliği Dupont ile Dupond olarak "düzeltilir"; *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki telefon, zil sesini taklit etmeyi öğrenmiş bir papağan olarak "düzeltilir", ardından tam biz sesin papağandan geldiğini varsaymaya başlamışken tekrar telefona dönülür. "Biraz sola nişan al", "Biraz sağa", "Biraz batıya", "Karamba! Yine ıskaladın!" Okur olarak bizler, düzeltmelerimiz doğru olmazsa doğruya ulaştığımızı nasıl biliriz? "Hazinemiz" ne olur? Bir tür tutarlılıkla hikâye anlam kazanabilir mi? Yoksa bu şey bizi uyuşturur, dikkatimizi dağıtırken içeriye başka bir şeyler mi sızdırılır?

Kara Altın Diyarında'daki çöl, bir ardışık yanlış okumalar alanıdır. Seraplar, ısı parlamalarının yarattığı yansımalar nesne ve insan olarak görülür; nesneler ve insanlar serap sanılır. Sahte belgeler sayesinde başka biri sanılan Tenten, çok sayıda hükümet propaganda ilanının Bab El Ehr'deki isyancıların üzerine yağmur gibi indirildiği bir hava harekâtına tanık olur. Şeyh paket halindeki ağır bir el ilanı istifi kafasına düşmeden önce gülerek, "Benim adamlarım okuma bilmez ki!" diye kükrer. Bunun hemen ardından Tenten yanında su olmadan çöle bırakılır. Onu bir ciple arayan Dupont ile Dupond geniş bir daire çizerek dolaşıp durur ve bir saat önce bıraktıkları lastik izlerinin başka bir araca ait olduğunu düşünerek onu takip etmeye karar verirler. Elbette bir saat sonra daireyi bir kez daha

tamamlar ve daha önce buldukları kesişime ulaşırlar. "Yeni izler!" der biri. "İlkine bir araç daha katılmış." Saatler geçtikçe sürekli kendi izlerini bulurlar ve her seferinde üstünde oldukları karayolundaki trafiğin gittikçe yoğunlaştığı yargısına varırlar. Bu zekice kurulmuş alegorik sahne sonsuz düzeyde regresiftir: Dupont ile Dupond'un yaptığı şey sadece kendi izlerini okuduklarını anlamamak değil, kendi izlerini okumayı okumak, yani kendi yorumlarını yorumlamaktır. İzleri inceleyen Tenten ne olduğunu anlar ama durumu haber vermesini sağlayacak herhangi bir iletişim imkânına sahip değildir. Ardından hamsin rüzgârı çıkar, şiddetli bir kum fırtınası tüm izleri siler. İşaretleme, okuma ve yanlış okuma orjisini topyekûn silim, topyekûn anlaşılmazlık izlemiştir. Tenten umutsuzluk içinde bir kenara büzülürken, bitmek bilmeyen kum taneleri okunması mümkün olmayan sayısız risale gibi gözlerine ve ağzına dolar.

iii

Hamsin rüzgârı eserken çölün görsel alanı, kaynağından kopmuş gürültüler ve sahipsiz kalmış sesler haline gelerek çözünür; Tenten, Dupont ile Dupond'un aracının motor sesini duyar, bağırır, silahını ateşler. Dedektifler bir "ses serabı" ile karşılaştıklarını düşünür. Elbette yanılıyorlardır ama bu tam bir yanılgı sayılmaz, çünkü *Tenten* kitapları ses yansıtım, yani vantrilokluk eylemleriyle doludur. Dupont ile Dupond, *Firavunun Puroları*'nda sunağının arkasından tanrı Siva'nın sesini göndererek Milu'yu kurban etmek üzere olan yerlileri kaçırtmış, kâşif Ridgewell de *Kırık Kulak*'ta Rumbaba ruhlarının seslerini taklit ederek Güney Amerika kabilesini kandırmış ve Tenten'i kurban edilmekten kurtarmıştır. Külliyatın her tarafında papağanlar ses taklitlerine girişir, aynısını gramofonlar ve teypler de yapar. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde Moulinsart Malikânesi piyano gamları, telefon sesleri, gürültüler, "Mücevherlerime merhamet edin!" bağırışları gibi kaynağından koparılmış, dağlardaki yankılara benzeyen taklit seslerle çınlar.

Barthes, *S/Z*'de edebiyatı ifadelerin "yeniden oluşturulduğu" bir "stereografik uzam" olarak tarif eder; bu uzamın "ses çözünmeleri" içinde "Kim konuşuyor?" sorusu asla tam yanıt bulamaz. Ona göre metin "söyleyişin her köşesine yerleşmiş, okumanın akışı içinde ikinci bir hareketle tersine dönecek kaynağı bekler gibi görünen birçok dinleyicinin algıladığı bel-

li başlı bir 'ses'i sahneler." Papağan, Kastafiore'nin sesini ve Kaptan Hadok'un sözlerini taklit ederek, "Alooo, dinliyorum!" der. Kitaplarda karşılaştığımız tüm kulak kabartma sahnelerini düşünün: *Tenten ve Pikarolar*'da Tenten ile Hadok'un konuşmasını kapıdan dinleyen Nestor; *Mavi Lotus*'ta kabadayılarına talimat veren Mitsuhirato'yu bir vazonun içinden dinleyen Tenten; *Ambardaki Kömür*'de Tenten ile Emir'i planlarını hazırlarken dinleyen casus... Böyle birçok örnek vardır. *Ottokar'ın Asası*'nda bir çifte kulak kabartma bile görülür: Tenten koridordan Halambik'i dinleyen çeteyi dinler.

Seslerin toparlanması ve kullanılması zaman zaman sadece ağız ve kulakla yapılır ama yöntem çoğunlukla teknolojiktir. İletişim teknolojilerinin ortaya çıktığı ve dünyayı kalıcı şekilde değiştirdiği bir yüzyılda yazılan *Tenten* kitapları, sürekli olarak *yayın* anlarına döner. Gazeteciliği unutun: Tenten'in asıl *yaptığı*, radyo mesajları göndermek ve almaktır. *Kara Altın Diyarında* albümündeki teknede ve *Ay'a Ayak Basıldı* albümündeki rokette uğraştığı şey budur. Hergé'nin en çarpıcı görüntülerinden bazıları karakterlere ya da edimlere değil, anten direkleri, sinyal toplayıcı kablolar ve bunları bir araya getiren sistemlere dairdir. Tenten *Firavunun Puroları*'nda da *Ambardaki Kömür*'de de telsiz iletişimi etrafında dalga dalga yayılırken okyanus yüzeyindedir. *Mavi Lotus*'ta bir telsiz mesajını kaynağına kadar izler: Kitabın entrikası özetle budur. Bu açıdan bakıldığında Tenten, Shakespeare'in *Fırtına*'sında etrafındaki atmosferi "gürültülerle, seslerle ve tatlı havalarla dolu" olarak tarif eden Caliban'ı ya da aynı oyunda Ariel'in aktarımlarını yakalayan Ferdinand'ı andırır. Ferdinand merakla sorar: "Bu müzik nereden olmalı? Havadan mı topraktan mı? .... Onu izledim veya daha ziyade o beni sürükledi..." Hepsinden öte, Jean Cocteau'nun 1950 tarihli filmi *Orphée*'nin yapıta adını veren

ve düğmeyi manyakça kurcalayarak frekansları tarayan kahramanını andırır. *Kara Altın Diyarında* macerasında Oliveira da Figueira'un Tenten tarafından kurcalanan radyosu, "DÜÜÜT... ÇAT... CIRRR, Avrupa'dan son haberler... CIRRR... ДА?... ДА?... HNET!... HNET!... CIRRR... Avrupa haber ajansı..." gibi sesler çıkarır. Cocteau'nun *Orphée*'sindeyse radyo, "BİİİİP-Bİ-İİİP-BİİİİP... 724... 326... Dinleyin: Kuş, parmaklarıyla öter... İki kez... BİİİİP-BİİİİP..." der. Bu sesleri neden dinlediği sorulduğunda Orphée, "Bilinmeyenin izini sürüyorum," diye cevap verir.

Hergé'nin gönderim alanları da çözülmeyi bekleyen bulmacalarla dolu hermenötik alanlarıdır. Tenten *Mavi Lotus*'ta Mitsuhirato'nun şifreli mesajını alıp, "Bu ne anlama gelebilir acaba?" diye sorar. Burada da ketumluk, tuzak ve yanıltıcı sinyaller vardır. Burada da düzeltici tedirginlik vardır. "Hayır madam, burası Moulinsart 431 değil. Burası 421 madam." "Düzeltme: Üç, iki, yedi, altı... Tekrar ediyorum..." "Üç, iki, yedi, altı... Düzeltme yapıldı." "Düzeltme: Yedi, sekiz, beş, iki. Bu kez düzeltin!" Bir alegorik epizot daha: *Hedef Ay*'da Turnesol'ün deneme roketinin telsiz yönlendirici sistemi için yapılan düzeltmeler başarısızlığa mahkûmdur. Asla tutmayacaklardır, çünkü sinyal engellenir, frekansa korsan giriş yapılır.

Felsefeci (ve Hergé'nin arkadaşı) Michel Serres, 1970'ler ve 1980'ler boyunca yürüttüğü büyük iletişim çalışması *Hermès*'in ikinci cildi için *Parazit* başlığını seçmiştir. Yapıtın tüm bir bölümünü *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ne ithaf eder. Yazarın ifadesine göre kitabın asıl ele aldığı konu, iletişim ağının kendisidir ve bu da "asılsızlıklarla, yanlış yönlendirmelerle, embesilliklerle, halis gürültüyle doludur". Bianka Kastafiore ile yapılan söyleşinin kayıt görüntülerini yan odadaki monitörde gören Profesör Turnesol, yayında olduğunu sanarak

televizyona çıktığını Kastafiore'ye söylemeye koşar. "Yayınlar, engellemeler..." der Serres; kimi engellemeler mesajı kopartır, kimileri tıpkı İtalyan magazin dergisi *Tempo di Roma*'nın fotoğrafçısının içeriye girip izinsiz fotoğraflar çekmesi gibi bir yerlere sızarak onu yakalar. O kişi belki de tıpkı mesajın *gerçek* yayıncısının zincirin aşağılarında birkaç bağlantı saklıyor olması ihtimalindeki gibi *gerçek* hırsızdı. Başka bir açıdan bakıldığında, iletişim ağı kendi kendini soyar. Serres şöyle uyarıyor: "Yan yolları, dolayımlamaları ve şifreleri artırırsanız, hazineyi yolda kaybedersiniz. Onu çalan kimdir? Saksağandır, çenebazdır, yani dil aşırılığının ta kendisidir." Bu tip aşırılıklar, yanlış yönlendirmeler ve karıştırmalar *Tenten* kitaplarının her tarafında her tür iletime kasten, kazara, teknolojik ya da doğal veya coğrafik hata aracılığıyla bulaşır. "...ry... cet... ing... vu... ump... ca..." "Ne? Ne dedin? Biraz daha bağır! Rüzgâr çok sert esiyor! Seni duyamıyorum!" "Alo? FRRVT... Alo, seni duyamıyorum. TRAKK... Ne? FRRT... TAKIRRT... Daha yüksek sesle konuşsana!" "Ne hatmış ama!" Bilgi kumkuması Turnesol'ün işitme sorunu olması tesadüf değildir.

Tüm bu kakofoninin ortasında sinyaller her yöne dağılır, Hergé'nin işleri de sinyalleri sezimi atlatacak başka bir sessel uzamı işaret eder. O bölge, *gerçek* eylemin olduğu yerdir. Tıpkı *Kara Ada*'daki kalpazanların yaptığı yayının polisin takip edemeyeceği bir frekansta olması gibi *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta Rastapopoulos'un eylem alanı da radar görüşünün altında kalır. Tenten'in *Turnesol Olayı*'nda kavradığı gibi, asıl yüklü ve tehlikeli olanlar duymadığınız aktarımlardır. *Hedef Ay*'da Turnesol'ün deneme roketinin ulaşmasını en fazla istediği bilgi, Ay'ın öte tarafındaki radyo sinyallerine kör noktadadır. Ufuk, gözden kayboluş, mutlak siliniş: Bu, belki de *Tenten* kitaplarının nihayetinde yönelildiği yer, onların kendi man-

yetik kutbudur. Her tür kör noktaya dönme, dünyanın birçok bağlamda ölü yerlerine yönelme, hem sembolik hem de uzamsal ufukların ardındaki bir şeylerin peşine düşme eğilimleri, ileride de göreceğimiz üzere onları birçok şekilde tüketir. Ayrıca bir bütün olarak ele alındığında Hergé'nin çalışmaları da Balzac'ınkiler gibi Barthes'ın "yok oluş noktası" dediği, "yedek tutulduğu hissi veren, ifade edilmeyen bir nihai anlamı" içinde barındıran bir noktaya sahiptir. *Tenten* kitaplarının nihai gerçeğini, gizemini kavrayan şey bu nokta olabilir. Veya aynı şekilde bu nokta, Barthes'ın "anlamın sıfır noktası" dediği şeyde yatıyor olabilir ve yedekte tuttuğu şey açıklanmayanın hazinesi değil, yine Barthes'ın sözleriyle "açıklanamayanı imleyendir".

iv

Hergé, illüstrasyonun avangard olan tarafından işgal edilmesine izin vermiştir. İlk kitapta Tenten katillerden kaçarken lamba anahtarını fırlattıktan sonra siyah üstünde siyah bir panel göstererek, silinme noktasını vurgulayarak putkırıcı ressam Kazimir Maleviç'e bilinçli bir atıfta bulunmuştur. Kitaplar silinmelerle doludur: İşaretleri silinen uçaklar, haritadan silinen pistler, silinen anılar, ismi silinip değiştirilen gemiler (Karaboudjan), ismi silinen, değiştirilen, silinen ve tekrar değiştirilen bir kent (Los Dopicos). Kitaplar silinmelerle doludur ve bu durum kendilerine de uygulanmış, Hergé gazete ve sonraki dergi versiyonlarını şimdi okuduğumuz albüm formatına çevirirken demode ya da belli bir seviyenin altında gördüğü malzemeyi örterek hikâyelerin üzerinde tekrar çalışmıştır. Hamsin rüzgârı gibi eski imleri silmiş ama Dupont ile Dupond gibi bazılarını alıp önceki sahneleri ve motifleri (dedektiflerin Ay'da yine kendi izlerini takip etmesi gibi) tekrar kullanmış, eski öyküleri (önceki iki kitapta kullanılan temaların, *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki "Scanorama" adlı televizyon programında güncel bir olayın parçaları olarak gösterilmesi gibi) başkalarının içine gömmüş, bazı temaları (örneğin saklı zenginlik, ardıllık ve gaspı, sadakat ritüellerinin kopyalanması veya tekrarlanmasını) yinelemiş ve geliştirmiştir.

Bu kadarla da kalmıyor. Hergé kendini silmeye de bağım-

lıydı. Adı ya da takma adı bir örtme ve yeniden yazma edimin-den doğmuştu; gerçek adı olan Georges Remi'nin baş harflerini alarak bunları *RG*'ye, ya da bu iki harfin Fransızcada okunuşu olan *Hergé*'ye çevirmişti. Bu sözcüğü imza yerine kullanarak kendini tanıtırken aynı zamanda saklanıyordu da. Hitchcock gibi arada sırada çizimlerin içine kaydı ama kabullenmiş bir tavırla kalabalıkların arasında saklandı. Yaptığı şeye mütevazı bir kabulle başladı, düzgün sanat olarak görmedi (ne de olsa güzel sanatlar okuluna sadece bir gün gitmişti). Daha sonraları bir eleştirmenin onu çizgi roman formatının *Roi-Soleil*'i, Güneş Kral'ı olarak tanımlamasından cesaretlenerek "düzgün" resme başladı ve çalışmalarının sonuçlarını Brüksel'deki Musées Royaux de Beaux-Art'ın küratörüne gösterdi. Büyük bir Tenten hayranı olan küratör de resimlerin çerçöp olduğunu söyledi. Ancak sonra, *Hergé* çizgi roman karelerinin Robert Rauschenberg ve (yapıtlarını koleksiyonunda topladığı) Roy Lichtenstein gibi modernist ressamların işlerine dahil olmasından bir kez daha cesaret bularak Andy Warhol'u ziyaret etti ve ona Tenten'i pop-art olarak görüp görmediğini sordu. Warhol onun yüzüne anlamsızca gülümseyerek bakmakla yetindi. Hergé'nin ileride inceleyeceğimiz sonuncu ve tamamlanmamış kitabı *Tenten ve Alf-Art*, yazarının ciddiye alınma ve çağdaş sanatın haberdar olduğu alenen anlaşılan gayet kavramsal meselelerini gözetir görünme arzusuna, ayrıca onu hiçbir zaman aydın kabul etmeyen yerleşik yapının yüceliğiyle, gösterişçiliğiyle, sahtekârlığıyla dalga geçme isteğine yansıttığı özdüşümsellikten fersah fersah uzaklıkla ihanet etti.

Ya edebiyat? Hergé entelektüel içeriği olmayan kitaplar okuyarak büyüdü. Yaşamının sonraki dönemlerinde Proust ve Balzac okudu. Hatta Barthes'ı bile okudu. Ancak hiçbir zaman "yazar" olarak kabul edilmeye heveslenmedi. İşte burada daha

önce bıraktığımız bir ize ulaşmak ve soruya dahil olmak için Dupont ile Dupond misali bir daire çiziyoruz: Ölümünden sonra, Hergé'nin lehine konuşarak onun bir yazar, büyük bir yazar *olduğu* iddiasını öne sürmemiz gerekiyor mu? Bu soruya vereceğim kısa yanıt "hayır" olur. Daha uzun yanıtımsa onun için öne sürmemiz gereken iddianın daha ilginç olacağı yönündedir. Bu da iki paradoks etrafında döner. Birincisi, daha önce de önerdiğim üzere çocuklar için tasarlanmış basit bir malzeme çoğu "gerçek" romancıyı geride bırakacak bir kurgu ve sembol, tema ve alt-metin ustalığına dönüşmüştür. Yazar olmak istiyorsanız *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ni inceleyin ve bunu dikkatle yapın. O çalışma, edebiyatın tüm biçimsel anahtarlarını, alışveriş sırlarını kapsar ve bunları herhangi bir şeyin var olmadığı kayboluş noktasına kadar taşır.

Çizgi romanı edebiyatla karıştırmak hata olur ve buna Numa Sadoul'un Tenten'in yaratıcısıyla 1970'lerin ortalarında yaptığı söyleşi dizisini kapsayan *Entretiens avec Hergé*'de (Hergé ile Yüz Yüze) işaret ettiği gibi, Hergé'nin "çizimle yazı arasında özgün ve özerk bir konum aldığı" çığır açan çalışmaları da dahildir. Bunlar, anlamla sarmalanmalarına, yoğun ilişkisel olmalarına, ezici kararlılıkla gönderimler içermelerine rağmen yine de hakiki edebiyatın radarının altında kalmaktadır. Böylece ikinci paradoksa yöneliriz: Sözünü ettiğimiz bu radar altı irtifa, bu kör nokta, bu sessiz niş, artık bildiğimiz gibi asıl aksiyonun gerçekleştiği yerdir. Sıfır derece gölgesi diyelim oraya; yedek tutulan bir tür yüklü karşı-uzam olsun. Eğer edebiyatın en üst düzey bir doğruluğu, açıklanmayan veya açıklanamayan alışveriş ötesi bir sırrı varsa, bunu aramak için bakmamız gereken uzam orasıdır işte.

Tenten kelimenin gerçek anlamıyla "hiç"i ifade eder. Göz yerine iki iğne deliği barındıran yuvarlak bir "O"dan öte olma-

yan yüzü, bizzat Hergé'nin tanımıyla "tiplemenin sıfır noktası", bir tipografik yok olma noktasıdır. Tenten, karakterleştirme açısından da bir sıfır noktasıdır. Geçmişi, cinsel kimliği, karmaşıklıkları yoktur. Cocteau'nun filmin büyük kısmını negatif uzamda veya aynanın öte tarafındaki ölü dünyada geçiren Orphée'si gibi Tenten de yazmayan bir yazardır. Tenten'in size anlatabileceği gibi, eğer yazının bu sıfır derece noktasında gizli birtakım operasyonlar yürütülüyorsa, bunlara ancak üst üste yerleştirilerek, çapraz ve derinlemesine okumalar yapılarak ulaşılabilir. Bizim bu kitapta uygulayacağımız da budur. Bunu yaparken kendimizi Tenten'in sezgileriyle silahlandırmalıyız, çünkü (pilotların bulmacası gibi) kendi içinde bütün teşkil eden bazı metinlerin şifreleri dünyada saklı bilgileri işaret edecek şekilde çözülürken başka bazıları (örneğin üç parşömen parçasının her biri) anlam ortaya çıkmaya başlamadan tamamlayıcı unsurlar gerektirecektir veya yine bazıları, düzmece bile olsa kimi halkalarla kendilerinden gayet bağımsız şekilde doğan başka bir sahneyle, başka bir bağlamla ilintilenirken (Rossini, Kastafiore'nin elmaslarının nerede olduğunu Tenten'e söylemek gibi bir niyet beslemiş miydi? Elbette hayır) ilk anda asla amaçlanmayan anlam katmanları oluşturacaktır. Ayrıca bir konuda daha uyanık olmalıyız: Tüm metinleri, sahneleri ve bağlamları bir araya toplayıp hepsini incelemek için önümüze çeksek bile bunların gerçek içerikleri her şeye rağmen görünmez, ışık içinde saklanır halde kalabilir.

2

Sizi Bordurya'da Hasretle Bekliyorlar: Faşizm ve Dostluk

İ

Tenten'in politik kökenleri en hafif deyişle sağdadır. *Petit Vingtième* katı bir Katolik gazetesiydi ve Hergé'nin Numa Sadoul'a bizzat söylediği gibi "Katolik" demek o zamanlar "anti-Bolşevik" demekti. Aynı zamanda antisemitik anlamına da geliyordu. Yayın yönetmeni Abbé Norbert Wallez, masasının üstünde Mussolini'nin imzalı bir fotoğrafını bulunduruyordu. Yanında çalışan gazetecilerin çoğunun da Belçika faşizminin eşiğinde gezinen Rex partisiyle bağlantıları vardı.

Bu siyasi yöneliş kendini çizgi roman bantlarında göstermekle kalmıyor, onların *raison d'être*'ini yani varoluş nedenini de belirliyordu. Tenten ilk kez komünizmin kötülüklerini "afişe" etmeye yönelik bir propaganda çalışmasının parçası olarak yayımlandı. Hergé'nin ikinci çalışması olan (Fransa'da kitap formatında 1931 yılında yayımlanan ama İngilizceye çevrilmesi kabul görmese de Afrika'da Avrupalı liberalleri çileden çıkaracak şekilde büyük popülerlik kazanan) Kongo kitabı, Afrikalıları özde iyi ama geri kalmış, tembel ve Avrupa'nın efendiliğine muhtaç halde gösteriyordu. Her ikisi de 1930'ların ortalarında yayımlanan *Firavun'un Puroları* ve *Mavi Lotus*'taysa sağın tipik düşmanı olan, bu eğilimin hayalinden doğan küresel komplolarda anahtar konumunda bulunan kötü adamlarla karşılaşırız: masonlar, finansörler ve bunların çoğunun gerisinde de bir Yunan adıyla gayet ince maskelenmiş olan aleni

semitik Rastapopoulos. Hergé'nin çalışmalarındaki sağ kanat zorlaması, *Esrarengiz Yıldız*'ın gazete versiyonunun Nazilerin yükseliş döneminde yazılmasıyla birlikte doruk noktasına erişir; Hergé bu macerada bir Yahudi kötü adamın (New Yorklu banker Blumenstein) yanı sıra dünyanın sonunun geleceğini öğrendiğinde keyifle ellerini ovuşturan Isaac adlı bir de esnaf tipi yaratır. Isaac neden seviniyordur? Bunu arkadaşı Solomon'a açıklar: "Tedarikçilerime 50 bin frank borcum var ve bu durumda parayı ödemem gerekmeyecek."

Ancak neredeyse bunun hemen ardından sağ eğilim, sol kanat karşı yönelim tarafından gölgelenmeye başlar. Hergé, kitap formatında 1932 yılında yayımlanan *Tenten Amerika'da* macerasında kapitalist toplu üretim sistemini ve Amerikan ırkçılığını keskin bir şekilde hicveder. (Ancak ikinci unsur İngilizce çeviride yumuşatılır: Küçük bir yerleşimdeki banka memuru soygundan sonra polise, "Hemen yedi zenciyi linç ettik ama suçlu kaçtı," derken "zenci" yerine "adam" sözcüğü kullanılır.) Tenten, *Mavi Lotus*'ta bir Amerikan petrol milyarderinin Çinli çekçek sürücüsünü dövmekte kullandığı bastonu kapıp kırar ve şöyle der: "Vahşi! Bu davranışınız yüz kızartıcı beyim!" Yine 1930'ların ortalarında yayımlanan *Kırık Kulak*'ta çokuluslu şirketlerin tamahkârlığının ve silah tüccarlarının kinizminin şiddetle kınandığı ve Mart 1932 sayısında silah tüccarı Sir Basil Zaharrof'un (ya da Hergé'nin değiştirdiği isimle Bazarov'un) profilini veren, Şubat 1934 sayısında Bolivya ile Paraguay arasında Gran Chaco (ya da Hergé'nin değiştirdiği isimle "Gran Chapo") petrolleri üzerine çıkan savaşın gerisindeki ticaret dünyası kuklacılarını afişe eden solcu dergi *Le Crapouillot*'dan doğruca alınmış satırları içeren sahneler vardır. Sağ ile sol bir süre mevcudiyetini birlikte korurken, zaman içinde ikincinin diğerine üstünlük sağladığı görülür; 1970'lerin ortalarına ge-

lindiğinde *Tenten ve Pikarolar*'da kahramanımız, motosiklet kaskında nükleer silahsızlanma kampanyasının barış amblemini taşımaya başlar.

Bu kayma nasıl gerçekleştirilmiştir? Hergé ile çalışmalarını dönemin merkezine yerleşerek yazarın kişisel ve genelde küresel çöl fırtınasını yaratan İkinci Dünya Savaşı sürecinden geçirecek olan bir dizi karmaşık silip yeniden yapma ve yorumlama vasıtasıyla. Önceki yıl orduya ihtiyat olarak kaydını yaptıran Hergé, Almanya'nın 1940 Mayısı'nda anavatanı Belçika'yı işgal etmesiyle birlikte aktif askerlik görevi için başvuruda bulunur ama tıbbi nedenlerle reddedilir. Böylece Paris'e gider. Ancak topyekûn teslimden sonra Belçika Kralı III. Leopold yurttaşlarına ülkede kalmaları ve işgale dayanmaları çağrısını yapınca geri döner. Birçok Belçika gazetesi gibi *Vingtième Siècle* de yayını kesmiştir; Wallez faşist olabilir ama Hitler'in pagan eğilimleriyle sıkıntıları vardır. Bazı gazetelerse Nazi yönetimi altında, "çalınıt" olarak anılmalarına rağmen yayına devam eder. Kalabalık bir gazeteci kitlesiyse işbirliği yapmak yerine istifa etmeyi seçecektir. Hergé diğer yolu seçti ve 1940 Ekimi'nde, genel Nazi propagandasının yanı sıra sonraki yıllarda parlak bir eleştirmen olarak ün yapacak olan genç Paul de Man'ın birkaç antisemitik makalesine de yer veren "çalınıt" *Le Soir*'da *Tenten*'i yayımlamaya başladı.

Hergé bu tavrını aradan yıllar geçtikten sonra bile "tren kondüktörü" argümanıyla savunacaktı. Sadoul'a *Entretiens*'de belirttiği gibi, bir kondüktör ya da fırıncı işini yapıyorsa o neden yapmasındı? "Bir makinistin tren sürmesini herkes normal karşılarken gazeteciler 'hain' damgası yedi!" diye şikâyet ediyordu. Bu argüman insanı hayrete düşürecek kadar naif görünebilir, çünkü gerçekten de hayret edilecek kadar naiftir: Bir tren makinisti ya da fırıncı, zihin kontrolüne ve ırk nefreti

propagandası yapılmasına aktif olarak katılmaz. Öte yandan, önemli bir önerme içermesi açısından da ilginçtir: Sanatçı, bir zanaatkâr ya da teknisyen kadar saf ve basittir. Hergé bu önermeyi savaş sonrasında, Profesör Turnesol figürü üzerinden sonuna kadar dayatacaktır.

Aynı argüman, politikaları daha önce merkezi rol oynayan bir dizi işin depolitize edilmesi hareketini vurgulaması açısından da ilginçtir. *Tenten Sovyetler'de* ve *Mavi Lotus* mevcut siyasi durumların (Sovyet totalitarizmi ve Japonların Mançurya'yı işgali gibi olguların) doğrudan hicvi değilse bile bu yönde vurgular taşır. Ancak Hergé savaşa doğru kitapların siyasi belirginliğini silmeye başlamıştır. Bunu önce aleni vurguları kurgusal alegoriye dönüştürerek yapmıştır; 1938'de *Le Petit Vingtième*'de tefrika edilen, 1930'da da kitap formatında yayımlanan *Ottokar'ın Asası*'nda Sildavya'nın Bordurya'yı ilhak etmeye yaklaşması, Alman-Avusturya *Anschluss*'unu doğrudan vurgulamasa da ima etmektedir. Bunun ardından Hergé, üzerinde 1941'de çalışmaya başladığı *Esrarengiz Yıldız*'da görünüşte siyasi olmayan bir metafora yönelir: Baskı altındaki kentin boğucu atmosferi *bariz şekilde* işgali işaret etmese ve astronom Decimus Phostle'nin teleskopu tarafından devleştirilen, korkunç bir felaket gibi son hızla Avrupa'ya yönelmiş algısı yaratan örümceğe verdiği (İngilizce çeviride kaybolan) *Aranea Fasciata* ismi kadar bile bariz Nazizm vurgu yapmasa da bazı imaları gözden kaçırmak zordur. Ancak Hergé, sonunda bunları ortadan kaldırır; sonraki dört kitap olan ve Hergé'nin 1942'de *Le Soir*'da tefrika etmeye başladığı ikilemeyi oluşturan *Tekboynuz'un Esrarı* ile *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde ve 1943'te başlayan *7 Kristal Küre* ile *Güneş Mabedi*'nde politik göndermelere rastlanmaz.

Biyografi yazarı Pierre Assouline, Hergé'nin savaş sırasında ürettiği işlerin onun hikâyeci ve çizer olarak gücünün en üst

noktasına ulaştığını gösterdiğini ve işgalin onun için yaratıcılık anlamında "altın çağ" oluşturduğuna yönelik rahatsız edici bir vurgu yaptığını belirtir. Travmaysa savaşın sonunda, özgürlükle birlikte gelir. İşbirlikçiler toparlanırken Peru ikilemesinin ortalarında olan Hergé de dört kez tutuklanıp serbest bırakılır; müttefik yönetimi işgalden kurtulan Brüksel'e ulaşmakta ağır kalmıştır. Hergé, başsavcının Tenten'i suçlayarak kendini komik duruma indirgeyeceğini düşünmesi nedeniyle yargılanmaktan kurtulur (savcı bu konu soruşturulduğunda, "Köpeği için de celp çıkarmam gerekir miydi?" diye sorar). Ancak Hergé'nin adı "*incivilles*" yani toplumsal yaşama dahil olması engellenen eski işbirlikçiler listesine girmiştir. Kısacası, kendi ülkesinde *persona non grata*, istenmeyen adam durumuna düşmüştür. Derin bir bunalıma düşerek Arjantin'e taşınmayı düşünür ama bu durumdan ironik bir şekilde, 1946 yılında adı sadece *Tenten* olan ve Hergé'nin başyazarlığın yanı sıra sanat direktörlüğünü de üstleneceği iki haftalık bir dergi kuracak olan eski *Résistance* kahramanı Raymond Leblanc tarafından kurtarılır.

Hergé kaldığı yerden tekrar başlayarak *Güneş Mabedi*'ni tamamlar, ardından işgalle birlikte bıraktığı (Alman kötü adam Müller'in Tenten'in kafasına bir kurşun sıkmasına ramak kalacak olan) *Kara Altın Diyarında*'ya devam eder. Bu kitapta hikâye savaşın karartısı yaklaşırken başlar ve Hergé, kitabın ikinci yarısını tarihi geriye doğru bir tür şevkle silmek için kullanır; Tenten'in Müller tarafından girişilen operasyonu ortaya çıkarmasıyla savaşın patlaması engellenir. Sonraki iki kitap olan (1953 tarihli) *Hedef Ay* ve (bir yıl sonra çıkan) *Ay'a Ayak Basıldı*'da Profesör Turnesol, Hergé'nin savaş dönemindeki konumuna bakışını ya da en azından bu konudaki yorumunu savaş sonrası ortamında bir bütün halinde kendinde toplar.

Nasıl mı? Ulusal, politik ya da askeri çerçevelerde neredeyse rastlantısal şekilde çalışan bir dâhi figürü yaratarak. Profesörü gerçek anlamda güdümleyen tek şey, beklenmedik durumların (örneğin rakip gücün şantajına maruz kalarak sırları veren, Ay roketine tehlikeli bir kaçak yolcu sokan) sıkıntılı mühendis Frank Wolff karakterinin vurduğu sektelerin ya da ihanet hayaletinin ve önüne geçilemez suçların bile engellemeyi başaramadığı işidir. Profesör, uzay maceralarının bitiminden hemen sonra (Hergé'nin 1954'te üzerinde çalışmaya başladığı) *Turnesol Olayı*'nda kendini Ay kitaplarındaki konumunun tersinde ya da madalyonun diğer yüzüyle karşı karşıya bulur: tehlikeli dâhi. "Ultrasonik alanda sansasyonel bir buluş yaparak" nesneleri uzaktan imha etme kapasitesine sahip bir düzenek tasarlayan Turnesol, buluşunu askeri alanda kullanmak isteyen Bordurya'nın devlet aygıtı tarafından kaçırılır.

Hergé, üç kitabında Turnesol'ü, Thomas Pynchon'un 1973'te yayımlanan romanı *Gravity's Rainbow*'da (Yerçekiminin Gökkuşağı) biliminsanı Franz Pökler'i kullandığı şekilde kurgular. Pökler de Turnesol gibi bir roket üssünde çalışmıştır ve o da öncüsü olduğu yaratıcı enerjilerin kullanım alanının gerisindeki politik yapıyı yakın zamanda sınırların bir şey ifade etmeyeceğini, bizi uzayın beklediğini öne sürerek hafife alır. O arada Amerikalılarla Rusların kendi tarafına çekmek için Bordurya-Sildavya tarzı bir kapışma yaşadığı ve sonunda Ay'a inecek olan Apollo projesini yürürlüğe koyacak olan Werner von Braun'un fikir babası olduğu V2 roketinin geliştirilmesine yardım etmiştir. Hergé hedefe ulaşma konusunda von Braun'u en az on yıl geride bırakmış olabilir ama Tenten ile Hadok'un Topolino'nun evinde bulduğu ve kapağındaki V2 resminin de destekleyeceği üzere Pynchon'un *Gravity's Rainbow*'un kaynaklarından biri olarak kullandığı kitaba bakılırsa, ağırlıklı

olarak bu yazarın çalışmalarından esinlenmişti. Öte yandan Pynchon'un kahramanı Pökler, bir çalışma kampını ziyaret edince naifliğinin bastırdığı gerçekle yüz yüze gelir ve mühendislik yeteneklerini "Daedalus'un bunları kendisiyle umursamanın zahmetleri arasına bir labirent koymasını sağlayacak bir armağanı olarak" kullandığını anlarken, o kampların gerçeğine inanmayı yıllar boyunca reddeden Hergé, Turnesol'ü (ve onun uzantısında kendisini) bu meseleden ceza almadan sıyırır. *Turnesol Olayı*'nın sonunda profesör, ultrasonik silahı toparlama ya da imzalı beyan verdiği için adli süreçten geçme seçeneklerinden Tenten tarafından kurtarılır (ki bu da Hergé'nin işgalden sonra Belçika'da karşı karşıya kaldığı duruma gayet yakındır).

Sonraki kitap olan ve 1956'da başlatılan *Ambardaki Kömür*'de Turnesol, Abdullah tarafından itildiğinde patenler üstünde daireler çizerek dönmekten fazla rol üstlenir. Ancak Hergé, hâlâ savaş dönemindeki tavrı üzerinde çalışmaktadır. Hikâye, Tenten ile Hadok'un izlediği bir kovboy filminin bitişiyle başlar. Sinemadan filmi tartışarak çıkarlarken Hadok, izledikleri şeyin gerçeklikten uzak olduğunu, kahramanca edimlerin gerçek dünyada öyle bir düzene sahip olmadığını öne sürmektedir. Kaptan olguların asla öyle gelişmediğini, öyle bir düzenle açılıma uğramadığını söylerken ikisinin de yıllardır görmediği General Alkazar caddenin köşesinde belirir. Bunun hemen peşinden Tenten ile Hadok kendilerini Kaptan'ın yine (tıpkı Hergé gibi) ancak kurgusal yapıtlarda görülebileceğini söylediği bir durumda bulurlar: zoraki kitlesel göç, Mekke'ye giden Afrikalı hacıların köle olarak satılmak üzere kaçırılması.

Jean-Marie Apostolidès'in 1984'te yayımlanan *Les Métamorphoses de Tintin* (Tenten'in Başkalaşımları) başlıklı çalışmasında belirttiği gibi, Hergé, Kızıldeniz'i birbiriyle örtüşen şekillerde kullanır. Bunun birinci nedeni tecridi vurgulamaktır:

Tenten ile Hadok, etrafı her türden (ve en tehlikelisi insan olan) köpekbalığıyla çevrili bir saldadır. İkinci neden, işgal sırasında çizgi romanları okuyan, özgür kalır kalmaz bunların çizerini dışlayan topluma serzenişte bulunmaktır. Hadok, onları kendilerini kaçıranlarla karıştıran Afrikalıya bağırır: "Sizi o zindandan kurtarıyorum ve karşılığında aldığım teşekküre bak! Vurduğun gibi deviriyorsun beni!" Aynı şeyi dünyasını politik açıdan yeniden düzenlemekte de kullanır: Bir Estonyalı olan pilot Skut, Almanların yanında savaşmış, Tenten ile Hadok'a saldırmış ama sonra onlarla dost olarak eski Nazi yardakçılığını iyilerin tarafına taşımıştır. Diğer taraftan, Rastapopoulos'un Nazi mesai arkadaşlarıyla çevreleyerek bu karakterin semitik statüsünü sarsar, çünkü o insanlarla birlikteyse (kesinlikle) Yahudi değildir ve onu kötü adam gösteren Hergé de antisemitik olamaz. Amerikalılarla ittifak halinde gösterdiği Tenten ile Hadok, Amerikan savaş gemisi U.S.S. Los Angeles gelip durumu kurtarana dek telsiz irtibatı halinde kalır, böylece iki kahraman savaş sırasında Müttefikler'le sürekli şifreli mesaj alışverişinde olan *Résistance* rolü oynamış olur ki bu mesajlar tesadüf eseri Cocteau'nun *Orphée*'sindekilere de temel oluşturur.

Öte yandan, bu akıllıca ayar işlemlerine rağmen Hergé'nin suçluluk duygusu canlılığını korur. Kastafiore, Tenten ile Hadok'u Rastapopoulos'un (ya da bu kitapta kendine verdiği isimle "di Gorgonzola"nın) Şehrazat adlı yatında verdiği, günler ve geceler boyu süren debdebeli kıyafet balosuna "Sanat" (kötülükle aynı yatağa girmiş naif sanat) adına davet eder. Kastafiore aynı rolü *Tenten ve Alf-Art*'ta Kaptan ile Tenten'i *Kırık Kulak*'ın dalavereci petrolcüsü Trickler ile *Mavi Lotus*'un rüşvetçi polis şefi Dawson ile ve *Ambardaki Kömür*'ün silah tüccarıyla karşılaşacakları elit partiye davet ederek tekrar oynar. Geçmişin bu sağlığa zararlı seçkinler topluluğunun Tenten'i

kitap boyunca izleyişi, peşini bir türlü bırakmayışı çifte öneme sahiptir ya da daha ziyade Hergé açısından bir tür çifte hamleyi vurgular: geçmişin karartısının görünmesine izin vermek ve suçlama yöneltenleri reddedip onları itibarsızlaştırmak. *Tenten ve Pikarolar*'ın mahkeme sahnesinde olan da budur: Hergé kendi hayatında gerçekleşmeyeni çalışmasına yansıtmış, bir yayın kesintisiyle bir kenara itmeden önce iyice saçma bir hal almasını sağlamıştır.

Hergé, 1970'lere gelindiğinde kendini liberal solcu olarak yeniden keşfetmişti. Sadoul'a şöyle der: "Dünyaya ekonomi hükmediyor; yaşam tarzımızı endüstriyel ve finansal güçler koşulluyor. Bu adamlar yönetim merkezlerinde buluştuklarında elbette kapüşonlu cüppeler giymiyor ama bunu yapsalardı da sonuç değişmezdi! Onların ilk hedefi üretimdir. Daima daha fazlasını üretmek. Irmakları, denizleri, gökyüzünü kirletmek pahasına, bitkileri, ormanları, hayvanları yok etmek pahasına da olsa üretmek. Üret ve bizi daha fazla tüketmeye, daha fazla araba, deodoran, gözlük, seks, turistik yolculuk satın almaya şartla." Sadoul ona, "Tenten de tüketim toplumuna karşı mı?" diye sorar. "Elbette ve kesinlikle karşı," der Hergé, "Tenten daima ezilenin, baskı altında tutulanın yanındadır." Yeni bulunup edinilen bu konum kuşkusuz samimidir, ancak 1970'lerin medya sanatları ortamında vaziyeti idare etmek için (tıpkı savaşta işbirlikçiliği yapmak gibi) durulması gereken en uygun yerin bu nokta olduğu kabul edilmelidir. Her ne olursa olsun, yeni siyasi yönelimine rağmen Hergé'nin kötü adamları olduğu yerde tutması ilginç bir ikilem oluşturur: kapüşonlu cüppeler giymiş adamlar. *Firavun'un Purolar*'ndaki gizli komplolar onun solcu dünya görüşüne de sağcı görüşüne olduğu gibi korkuluk şeklinde hizmet edecektir. Aynı motif, silme ve yeniden yazmalar vasıtasıyla kendini tekrarlar.

ii

Hergé, sağdan sola geçişini asla inkâr etmemiştir ama bu konuda konuşurken eğilimini siyasetten tamamıyla uzaklaşıp bir dostluk ideolojisine yönelmek olarak tarifleyerek "düzeltme" yapar. Bu ideolojinin *Tenten* kitaplarında ve gerçek hayattaki avatarı Tchang [okunuşu: Çang] adında bir Çinlidir.

Firavun'un Puroları'nın *Petit Vingtième*'deki tefrikası sona yaklaşırken Hergé, Tenten'in sonraki macerasının Uzakdoğu'da geçeceğini duyurur. Bundan kısa zaman sonra Louvain Katolik Üniversitesi'ndeki Çinli öğrencilerle ilgilenen Abbé Gosset'den bir mektup alır. Şöyle yazıyordur Gosset: "Bir Çinliyi saçını ince atkuyruğu şeklinde toplamış ya da 'Hi! Hi! Hi!' diye kıkırdayarak kuş yuvası yerken gösterecek kadar tedbirsiz davranırsanız, öğrencilerim arasında ciddi incinmeye neden olursunuz, çünkü *Vingtième Siècle* okuyor ve *Petit Vingtième*'i çok seviyorlar." Gosset, bu tür klişelerin *Tenten Sovyetler'de* kitabındaki atkuyruklu Çinli işkenceciler gibi yeni kitaba da sızmasını önlemek için öğrencilerinden birini "danışman" olarak göndermeyi öneriyordu. Hergé bu öneriyi kabul etti ve 1934 yılının Mayıs ayında, yirmi yedi yaşındayken, kendisinden bir yaş küçük olan Tchang Tchong Jen ile ilk kez bir araya geldi.

Tchang'ın Hergé üzerindeki etkisi resmen muazzam oldu. Kendisi de ressam olan Tchang, ona Çin kaligrafisi dersleri verdi; bu da Hergé'nin grafik uzanımını genişletti ve derinleş-

tirdi. Tchang, doğup büyüdüğü yer olan Şanghay'ın renklerini ve geri planını caddelerde görülen tabela ve duvar sloganlarına kadar inecek ölçüde ayrıntılı tarif etti. Bu çalışma *Mavi Lotus*'u görsel yönden en zengin *Tenten* kitabı konumuna taşımakla kalmadı, Hergé'nin doğru ayrıntılara sadık kalarak yansıtma kararına da temel oluşturdu: Dekorlar ve kostümler artık *gerçek* olmalıydı. Tchang'ın Hergé'nin düşünüşü üzerindeki etkisi de büyüktü. Onun yaklaşımı Hergé'nin Avrupa mutlakçılığını kırdı, çizeri daha küresel, daha karşılaştırmalı bir vizyona açtı. Tenten *Mavi Lotus*'ta Tchang ile Hergé'nin aralarında yaptıkları konuşmalardan alınmış sözleri kitaba taşıyarak, "Eğer Avrupalılar Çinlileri kadınların ayaklarını mengeneye sokan zalim çocuk katilleri olarak görüyorsa, bunun nedeni farklı halkların birbirleri hakkında yeterli bilgiye sahip olmamasıdır," diyecekti. İki adam, her pazar günü bir araya geldikleri aylar boyunca yakınlaştı ve hikâye çizgiye dökülmeye başladığında Hergé, Tchang'a duyduğu takdiri onu ana karakterlerden biri, başkahramanının ilk gerçek dostu [Çang] yaparak gösterdi.

Tenten hayatına politik bir figür olarak başlamıştır belki ama Tchang ile tanıştıktan sonra hem kendisi hem de genelinde kitaplar, siyaseti dostluk kavramı lehine reddetmeye yöneldi. *Kırık Kulak*'taki yeraltı dünyası elemanı Pablo, Alkazar yönetiminin düşmanı olduğu suçlamasıyla hapse atıldığında Tenten'in yardımına koşar ve bunu herhangi bir politik yandaşlık namına değil, daha önce Tenten onun hayatını kurtardığı için yapar. Tenten'in Alkazar ile olan sonraki karşılaşması *7 Kristal Küre*'deki konser salonunun kulisinde gerçekleşir ve generalin San Theodoros'tayken Tenten'e beslediği siyasi düşmanlığın yerini katıksız dostluğa duyulan inancın aldığı anlaşılır. General bunu Hadok ile tanışırken İspanyolca söylediği sözlerle belirtir: "*Los amigos de nuestros son nuestros amigos,*"

yani "Dostumuzun dostu bizim de dostumuzdur." Tenten ile Hadok, *Turnesol Olayı*'nda Bordurya'ya baskıcı rejimi afişe etmek ya da onunla savaşmak için değil, dostları Turnesol'ü kurtarmak için gider. Hergé'nin tamamlanmış son kitabı olan *Tenten ve Pikarolar*'daysa Los Dopicos'a bir yolculuk yapar ve hatta devrime katkıda bulunurlar ama bunun sebebi yine Alkazar'ın siyasi vizyonunu (her ne ise) paylaşmaları değil, sadece dostları Dupont ile Dupond'u kurtarmak istemeleridir. Kısacası siyaset yine vardır ama bu kavrama küçümsemeyle yaklaşılır. *Tenten Sovyetler'de* kitabında Stalinizme mal edilen habislikleri *Turnesol Olayı*'nda aldıkları komik halle ya da Tenten'in Moskova'daki yoksullarla ilk karşılaşmasını daha sonra *Tenten ve Pikarolar*'da yoksulluğu Dopicos/Tapiocopolis/Alkazaropolis göklerinde uçan bir jumbo-jetin kabininden inceleyişiyle karşılaştırın. İkinci örnekteki yoksullar ona devrimle ilgili ne söyleyebilir ki? Devrimin onlar için ifade ettiği tek şey, virane kulübelerinin yanındaki direkte asılı olan tabelada yazanların ve onları coplayan polisin üniformasının değişmesidir.

Tenten politik açıdan Rusya'da ve Kongo'da bir şeye *inanıyordu* ve o şey, Güney Amerika'nın teneke mahalleleri üzerinde inandığı şeyle aynı değildi. Kırk yıl önce aynı koordinatlarda *Kırık Kulak*'taki idam mangasının karşısında dururken attığı sloganlara inanmıyordu; San Theodoros'un birbiriyle didişen iki lideri hakkında hiçbir şey bilmiyor, bilmeyi de umursamıyordu ama sarhoş olduğu için ezbere, "Çok yaşa General Alkazar!" diye bağırıyordu. Dostluk, beraberinde duygusal uyanış ve kültürel aydınlanma getirebilir ama politik yönden yaklaşıldığında getirdiği şey kinizmdir.

iii

Hergé kendinde sağdan sola doğru bir "düzeltme" yapmış ve aynı şeyi sol-sağ karşıtlığını siyaset-dostluk karşıtlığı olarak "düzelterek" de uygulamıştır. Ancak çerçevemizi biraz genişletirsek, bunların çok daha büyük bir karşıtlığın ya da muhalefet durumunun genel yapısına dönük kısmi düzeltmeler olduğunu görürüz: kutsal ile dünyevi olanın karşıtlığı.

Vingtième Siècle'de hüküm süren aşırı sağ inanışlar, sadece siyasi dogma olmanın ötesinde kutsal inançlardı. Mutlakıyet en etkin ya da adil yönetim sistemi olma açısından değil, kralın bizzat Tanrı tarafından nasp edilmiş yarı ilahi bir figür olması yönünden yorumlanırdı. Abbé Wallez soldan nefret ederdi, çünkü bu görüş Tanrı karşıtıydı; Yahudilerden başlangıca dayanan nedenlerle nefret ederdi, çünkü İsa Mesih'i çarmıha germişlerdi ve daha çağdaş bir neden de Museviliğin ticari değerlerinin modern zamanlarda Tanrı'nın kapitalle yer değiştirmesi olgusuna teşrifatçılık etmesiydi. Tenten, Rusya'ya Hıristiyan ruhuyla gitmişti; sonradan öyle olmadığı anlaşılan bir dilenciye yemek yedirmiş, Milu da yetim bir çocuğa ekmek bulmuştu. Tenten, Afrika'ya giderken de misyoner ruhuna sahipti; Avrupalı rahiplerin orada yaptığı iyi şeyleri gözlemleyecek, hatta okullarında öğretmenlik yapacaktı. Aslına bakılırsa, misyoner olmanın ötesine geçecek, Joseph Conrad'ın 1899'da yazdığı *Karanlığın Yüreği*'ndeki Kurtz gibi bir tür tanrı olacaktı.

Apostolidès'in işaret ettiği üzere, bunun nedeni büyük ölçüde "tarihin hassas bir noktasında Hıristiyan Batı'nın değerlerine vücut kazandırmasıydı". Hem modern devleti (gazete versiyonunda Belçika devletini, albüm versiyonundaysa bunun Avrupa'daki karşılığını) hem de Apostolidès'in deyişiyle "bu devletin otoritesini kendisini tartışılmaz kılacak bir aşkınlıkta tesis etme gereğini" varlığıyla maddileştiriyor, yani mutlak olanla, Tanrı'yla bağlantılandırıyordu.

Bu otorite ilahi olana dayandırılıyor olabilir ama teknoloji aracılığıyla kurulmuş ve sağlamlaştırılmıştı. Tenten, m'Hatouvou kabilesinin kendisine attığı okları ağacın arkasına bir elektromıknatıs koyarak saptırıyor, bu marifeti yerlilerin tapınarak ayaklarına kapanmasına neden oluyordu; hasta Babaoro'm avcısının içindeki "kötü ruhlar"ı kinin vererek kovmayı başarıyor, adamın karısı da onun önünde secdeye varıyordu; Babaoro'mların büyücüsünün kabile içindeki gücüne adamın müritlerinin cehaletiyle alay ettiği, putlarını aşağıladığı sahneyi gramofon ve kamerayla kaydedip Afrikalılara seyrettirerek el koyuyor, kendi üstün marifetleri sayesinde büyücüyü gücünden ederek bir bakıma Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki büyücünün Sycorax'ına karşı Prospero'yu oynuyordu.

Tenten Kongo'da kitabının bir yerinde Babaoro'm büyücüsü, halkının Tenten yüzünden artık kendisine kulak vermeyeceğinden yüksek sesle yakınır. Kesinlikle doğru metaforu seçmiştir: *Tenten* kitaplarının birçoğunda kutsal otorite kendini büyük oranda ses yoluyla ifade eder ve insanlara kumanda etmek ya da onları kendine mecbur kılmak için gereken gücü garanti eden bu sestir. Tenten'in Afrika'da yaptığı numaralar aslında yayına ve bu yayını almaya dayalıdır ki aynı numaralar daha sonra da tekrarlanacaktır: *Güneş Mabedi*'nde doğruca güneşe hitap eder gibi göründüğünde İnka maneviyatıyla ileti-

şime geçmek için (güneş tutulmasının tam zamanını saptayan) modern astronominin de yardımını alarak sesini bir verici-alıcı devresi olarak kullanmaktadır; *Esrarengiz Yıldız*'da çılgın Philippulus'u kontrol etmek için Tanrı taklidi yaparken kendini peygamber ilan eden meczuba sesini iletip onun psikotik Hıristiyan maneviyat devresini tetiklemek için bir megafondan yararlanacaktır.

Bu strateji işe yarayabilir ama tehlikelidir. Neden? Çünkü Pandora'nın ateizm kutusunun kapağını gevşetir. "Tanrı'nın sesi"nin bir megafondan geldiğini ya da "mucizeler"in mekanik düzenekler vasıtasıyla gerçekleştiğini gösterirseniz, Tanrı'nın kendisinin de bir sahtekârlık numarası olabileceğini önermeye çok yaklaşırsınız. Bu açıdan bakıldığında ve *Tenten* kitaplarında en başından beri kutsal çıkış noktaları düşünülürse gayet çelişkili kabul edilmesi gereken, kâfirce tabir edebileceğimiz bir eğilim vardır. *Tenten Sovyetler'de* macerasında daha önce de gördüğümüz gibi kitabın kahramanı hayaletimsi seslerin onu "ölüm krallığını ihlal etmeme" konusunda uyardığı bir "ruhlar evi"ne denk gelir. Önce dehşete kapılır, ardından döşeme tahtalarını kaldırır ve bir gramofon bulur. Kendi kendine, "Pek modern hayaletmiş bunlar; seslerini gramofon plağına kaydetmişler," diye söylenir. Ruhların kutsal dünyası, gerilerinde çalışan mekanizmayı gördüğümüz anda çöker.

Kitaplar ilerledikçe ilahi ya da manevi olanın maskesi başka yollarla da düşürülür: bilim, ticaret, hatta turizm. *Kırık Kulak*'taki put Avrupa'ya gittiğinde ticari metaya dönüşür. Antropolog Ridgewell sıfatında Avrupa, balta girmemiş ormana geldiğinde Arumbayaların kutsal ritüelinin yerine golfu koyar ve onların kabile ayinlerini ucuz müzikhol turnelerine dönüştürür (yapılan vantrilok numarasıyla totemin ağzından Tenten'i serbest bırakmalarını emreder). Kutsal olana saygısız-

lık dalgasına karşı akıntı yönünün tersine hareketlenen maneviyat, karşılık verir: Michel Serres'in de belirttiği gibi, put kutsal kalmakla yetinmez, onu alan kişiye ölüm de getirir. Peru kitaplarında yer alan, arkeolojinin maneviyatı tahkir söylemi, gizemli *voodoo* becerileri tarafından teslim alınır ve bir müzikhol gösterisi tanrıtanımaz insanları cüzdanlarındakileri sayarak eğlendiren performans sanatçısının ağzına *kendi* sesini yansıtan Güneş Tanrı tarafından bastırılır, böylece gösteri salonundan tapınağa uzanan bir izlek açılır. Ancak bunların hepsi kaybedilen daha büyük bir savaşın artçı edimleridir.

Kutsal olanla siyasi olan, daha önce de gördüğümüz gibi başlangıçtan beri birbiriyle bağlantılıdır. Kitaplar boyunca siyasi olgulara kutsal öznitelikler aşılanır. *Ottokar'ın Asası*'nda Kral Ottokar, kendini halkına tekrar göstermeden önce İsa Mesih gibi dünya yüzünden üç gün süreyle çekilmek zorundadır. *Mavi Lotus*'ta idama mahkûm olan Tenten, yine İsa Mesih gibi (ve yine üç gün boyunca) Şanghay sokaklarında dolaştırılır. *Kırık Kulak*'ta aynı akıbete uğradığında kendini Rombabalarınkini tıpatıp yansıtan, kutsal vurgulara sahip stilize bir ritüelin içinde bulur; devrim de ilkel toplumsal sürece eşlik eden ritüeller gibi kurban istemektedir. Kan dökülmesinde diretir.

Kitaplarda yine başından beri siyasete de aynı değersizleştirme ya da maskesini düşürme eğilimi musallat olmuştur. *Tenten Sovyetler'de* kitabındaki büyük kuşkuculuk bunun iyi bir örneğini oluşturur. Tenten bir grup İngiliz komünistine tam kapasiteyle çalışmanın sağlıklı sancıları içinde olan bir fabrikanın gösterilişine tanık olur; duruma yakından göz atmaya karar verir, binaların ön cephe dekorundan öte bir şey olmadığını, bacalardan çıkan dumanın yakılan samanlardan geldiğini ve "makine" gürültülerinin de bir sac parçasına çekiçle vuran bir adam tarafından çıkarıldığını keşfeder. İnanç ve cennet

kavramlarını aynı cümlede kullanırken bir yandan da bunların içini boşaltarak, "Sovyetler, Kızıl Cennet'e hâlâ inanan zavallı aptalları böyle kandırıyor," der: "Cennet" sahtedir, "inanç" istismar edilmiştir. *Tenten Amerika'da* kitabında da toplumsal ve siyasi süreç maskaralıktan öte olmayan şeyler halinde gösterilir; "adalet" için masumların linç edilmesi gerekir, banka müdürleri para çalar, içki yasağı yasası yaptırımcıları sarhoş olur. Kutsal olanın kendisi sahtekârlık olarak gösterilir; din propagandası yapan bir adam elindeki ayartma broşürünü sallayarak Tenten'e seslenir: "Yeni dinimizden kazanç sağlayın! Yeni Yahudi-Buda-İslam-Amerikancılığa katılın ve dünyanın en yüksek kâr paylarını alın!" Aynı kitapta, Tenten'in gayet uygun isimlendirilmiş et fabrikasını ziyaret ettiği "Grynde"[1] bölümü, doğrudan Georges Duhamel'in 1930 tarihli *America the Menace: Scenes from the Life of the Future* (Bir Tehdit Olarak Amerika: Geleceğin Yaşamından Sahneler) kitabından alınmıştır. Duhamel, "Ölüm Krallığı" başlıklı bölümde hayvan kesimini kutsal bir kurban ritüeli olarak değil, kâfirce, yozlaşmış bir süreç olarak tarif eder; hayvanların kanı yere tanrılara bir sunu olarak saçılmaz, "yiyeceğe, uyuşturucuya, mücevhere, patlayıcılara ve kim bilir başka nelere" adanmıştır. İneklerle birlikte üstünlük kavramı da kıyıma uğrar ve bu kıyımın kokusu "kentin yüreğine doğru süzülür ve ısrarla atmosfere, insanlara, düşüncelere karışarak olağan hal alır, Amerikan lüksünün mahrem kokusunu oluşturur."

Radikal bir sanatsal ve politik hareket olan sitüasyonizmin (*situationism*; durumculuk) sembolik lideri Guy Debord, 1960'larda gücün kendini gösteri aracılığıyla dayattığını ve

[1] İngilizcedeki "grind" yani "öğütmek" sözcüğünün bozularak isme dönüştürülmüş hali. (ç.n.)

kabul ettirdiğini öne sürmüştür. Shakespeare bunu çok önceden biliyor olmalı ki *Fırtına*'nın sonuna doğru Prospero'nun Sycorax'tan gasp ettiği güç tüm ada ahalisini kavrayacak olağanüstü bir maskeli oyunla, canlı bir gösteriyle ve illüzyonlarla pekiştirilir. Maskeli oyun ve dolayısıyla pekiştirdiği güç, iki tehdide karşı savunma zaafı gösterecektir: Birinci ve daha aleni olan Prospero'nun düşmanlarından gelir ki sihirbaz ruhani yeteneklerini kullanıp onları afallatarak bu tehdidi geçiştirir; ikinci ve onu gafil avlayan tehditse oyunu (anlık bile olsa) kesintiye uğratıp onun sahnede sarhoş halde sendelemesine neden olan Trinculo, Stephano ve Caliban adlı sakar maskaralar tarafından yöneltilir.

Tenten kitapları, politik gücü hem pekiştiren hem de riske atan gösterilerle doludur: Asasını Klow caddelerinde resmigeçide çıkaran kral, o şeyi tüm ahalinin göreceği şekilde elinde tutmazsa tahttan indirilme riskiyle karşı karşıyadır; tebaasının doldurduğu caddelerde fil üstünde dolaşan Mihrace düşmanları tarafından zehirli okla vurulmayı göze alır; İnka töreni kudretli liderin kurban etmeye niyetlendiği kişiye merhamet etmesi için yakarmasıyla bağlanır. Hergé'nin neredeyse tüm gösterileri Prospero'nun maskeli oyunu gibi bir şekilde kesintiye uğrar. Bu kesintiler bazen zararsızdır, bazen değildir. Kimi durumlardaysa ölümcül olan, zararsız görünenin içinde gizlidir; örneğin *Tenten ve Pikarolar*'da General Tapioca ajanlarının muhalifleri havadan binlerce kasa viski atarak sersemlettiğini sanır ama onlar (üstelik davetli olarak) palyaço kılığında gelip onu yerinden eder.

Tenten kitaplarında özgün, zengin toplumsal anlam katmanları içeren (İnka ayini ve asa dolaştırma türünden) "dopdolu" gösterilerin yanı sıra sığ, danışıklı dövüşten öte olmayan "bomboş" gösteriler de bulursunuz: Sovyet üretim mekaniz-

ması, *Turuncsol Olayı*'nda yıkılan şehir maketi, *Tenten ve Pikarolar*'daki piramide yapılan sahte saldırı, yine aynı kitaptaki mahkeme zırvası. Dolu ve boş gösteriler birbirlerine karşılıklı hamleler yapar ama uzun vadede kof olanlar galip gelir. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ne göre medya, kof gösteri odağıdır; ya öne sürdükleri şeyler tamamen temelsiz olan magazin dergileri gibi sahtedir ya da televizyon kaydı sahnesinde olduğu gibi önceden düzenlenmiş, sahnelenmiş ve sahte ışıklar altında oynanmıştır (ama bu kurgulama, Kaptan'ın mekâna papağanı salarak sitüasyonist muzibi oynadığı sahnede görüldüğü üzere kesintiye uğratılamayacakları anlamına gelmez). Michel Serres, *Tenten ve Pikarolar*'ın Debord'un "Gösteri Toplumu" kavramını mükemmel canlandırdığına dikkat çeker, mesela kitaptaki otel odası, her açıdan izlenen ve kontrol altında tutulan bir sahne dekorudur. Ancak Debord'un ifade ve çözümlemeleri devrimci bir programın bölümlerini oluştururken, Hergé'nin sitüasyonizmi, kitabın 1976'da yayımlanmasının ardından bir yorumcunun da vurguladığı gibi bizzat sitüasyonizmin içini boşaltır, ideolojisini indirger, Sovyet fabrika dekoru kadar göstermelik hale getirir.

Bir hümanist şöyle diyebilir: Tamam ama daha önce gördüğümüz üzere Hergé, artık dostluğa inandığı için o noktada ideolojiyi çoktan terk etmişti. Anlaşıldığı kadarıyla burada da bir düzeltme yapmamız gerekiyor. Sıkıntı verici olan şu ki, kitaplar ilerledikçe dostluk da siyasi ideoloji kadar koflaşır. Bu kavram da "kutsaldan-kâfirce olana" yörüngesini izler. Tenten'in Tchang ile olan ilişkisi kutsallık düzeyinde azizdir. Hatta kendi ruhsal aktarım frekansına sahiptir ve bu, söz konusu ikili dışında sadece Tenten ile kör keşiş Kutlu Yıldırım arasında vizyonlar düzeyinde yakalanmıştır. Herge, *Tenten Tibet*'te kitabını Sadoul'a "dostluğa bir ilahi" olarak tanımlar. Kitabın sonun-

da Tenten, dostluğunun gücü ve sağlamlığı nedeniyle resmen kutsanır ki gösteri formuna bürünen bu kutsama da (elbette) Kaptan'ın seremoni borusunu öttürmesiyle kesintiye uğrar.

Ancak Hergé açısından dostluğun özüne, Walker'ın keşif ekibiyle Arumbaya kabilesi arasında kurulan (ama sonra kötüye giden) dostluğun göstergesi konumundaki putun ortalıkta dolaştığı *Kırık Kulak* gibi bir erken dönem yapıttan itibaren kurt düşmüştür. Bandı hızla ileri sararak *Ambardaki Kömür*'e ve Skut'un yeni dostları Kaptan ile Tenten'e gösterdiği sadakate bakalım. İki kahramanın tutsak olduğu gemi yanmaya başlayınca kötü adamlar Skut'u onları orada bırakmaya ikna etmeye çalışır ama Skut bunu reddeder ve nedenini daha sonra açıklamaya çalışır: "Ben şey etmek istedim... Eee... Sizi uyandırmak... Ve bir telsiz mesajı göndermek..." Neden duraksıyordur burada? Önceliği onları kurtarmak mıdır yoksa daha çok radyoyla mı ilgilenmektedir? *Sydney'e 14 Sefer Sayılı Uçuş*'a gelinirken Kaptan ile Profesör Turnesol'ün dostluğu gevşeyerek çözülme noktasına yaklaşmıştır. *Tenten ve Pikarolar*'a gelinirken ise Hadok ile Turnesol, Tenten ile Hadok, Turnesol ile de diğer ikisi arasında sürekli didişme yaşanır. Alkazar malum *amigos* cümlesini bu kitapta da kullanır ama bu kez içten değildir ve bunu arabasıyla karnaval kıyafetlerine el koymayı planladığı Séraphin Lampion'a karşı stratejik ve yersiz şekilde yöneltmiştir; yani dostluk boş bir ideoloji, başka bir şeyi elde etme aracı haline gelmiştir. Buna en çarpıcı örnekse Pablo'nun bir kez daha ortaya çıkarak görünüşte Tenten'i kurtarmak için yaklaşan bir suikast girişimini haber vermesi ama dostluk borcunu öder kisvesi altında onu aynı türden bir tehlikeye sürüklemesidir.

Kutsal faşizmden kutsal dostluğa, oradan da iki kavramın kof ve adice versiyonlarına geçiş: Bu izlek, Hergé tarafından *Tenten* kitaplarının kırıklıklarla dolu 20. yüzyıl tarihi boyunca

takip edilir. Hayatının sonuna doğru tekrar bunalıma düşen Hergé, 1930'lardan beri görmediği eski dostu Tchang'a duyduğu özlemin büyüdüğünü hisseder. Onun izini bulmaya çalışarak yıllar geçirmiş ama sonuç alamamıştır. Nihayet 1980'lerin sonuna doğru ondan haber alır. Şanghay'a dönen Tchang orada Avrupa tarzı bir sanat okulu açmış, Kültür Devrimi sırasında "yeniden eğitim" kampına gönderilmiş ve ardından hâlâ yaşamakta olduğu kentine dönmüştür. Aradan birkaç yıl geçerken yoğun diplomatik ve ticari görüşmelerden sonra iki adam tekrar buluşur. Bu buluşma, 1981'in Mart ayında Zavantem Havaalanı'nda gerçekleşir. Hergé artık son derece ünlüdür ve olay, Tchang'ın uçağı apronda ilerlerken yüzünde beliren heyecanı, iki adamın planlandığı şekilde dev bir *Tenten Tibet'te* afişinin altında kucaklaşmasını ve kitapta bir araya geldiklerinde söylediklerini birbirine tekrarlamasını kaydeden muazzam bir gazeteci kalabalığı önünde yaşanır: "Seni sonunda bulacağımı biliyordum... Bu harika bir şey!" "Tenten! Seni ne kadar çok düşündüm!" Ardından ikili çekiştirilerek Moulinsart Ödül Bandosu'nu andıran müzisyenlerin valslerle eşlik ettiği bir dizi televizyon çekimine götürülür, Hergé'nin yayıncısı Casterman'ın pazarlamacılarının katılımıyla tasarlanmış stüdyolarda dolaştırılır.

Hergé bu sahnelerde mecalsiz görünüyordu. Lösemisi vardı ve kanı onu güçten düşürüyor, tüketiyordu. Tchang ise şaşkındı. Tasarlanıp sahnelenmiş birkaç gösteriden sonra apar topar totaliter Çin'e götürüldü. *Tenten ve Pikarolar*'ın sonundaki hükümet darbesi gerçekleştiğinde Tenten, palyaço maskesini çıkarırken Sponsz'a, "Sizi Bordurya'da hasretle bekliyorlar," diyordu. Sponsz'un da öyle bir beklentisi vardı, orada idam mangasının karşısına dikilmeyecekti, çünkü Tenten Alkazar'dan o devrimde idam olmayacağına dair bir güvence

almıştı. Devrimin kanı da anemikti ve onu mecalsiz bırakacaktı. Albay Alvarez bunu duyunca itiraz ediyordu: "Ama general, bu tüm geleneklere aykırı... İnsanlar korkunç derecede hayal kırıklığına uğrayacaktır." Tapioca bile yalvaracaktı: "Merhamet namına beni affetmeyin! Şerefimden tamamen yoksun kılmak mı istiyorsunuz beni?" Ancak Alkazar özür diler gibi öyle yapmak istediğini açıklıyor ve içini çekerek ekliyordu: "Hazin şeylerin yaşandığı zamanlar bunlar." Çok haklıydı.

3

Ölülerin Yeri, Burası: Şatodan Şifreye ve Tekrar Geriye

i

Tenten sürekli mezarlara girer: Mısır piramitleri, İnka *chulpa*'ları, saklı mezar odaları... Böyle yerlere bir su arayıcısının çubuğunun yeraltı suyuna yöneldiği gibi çekilir sanki. Denizde bir lahdin içinde kalır ve mezarlara yatar; her seferinde de öldüğü sanılır. Gömü için tasarlanmamış yerler bile o içine adım atar atmaz mezara dönüşür: Amerika'daki bir çayırın altındaki gizli mağara, Karaayak Kızılderilileri girişini dev bir taşla kapatınca onun için kaya mezara dönüşür ve Tenten, "Buradan ölüm haricinde çıkış yok," der; altında beton sığınaklar olan bir Pasifik atolü, "Bu ada senin mezarın olacak!" diyen Rastapopoulos tarafından onun gömüt yeri ilan edilir.

Tenten'in bir şekilde içine girdiği mezarlar genellikle en uzaklardaki egzotik yerlerdedir. Öte yandan bunların olasılıkla en önemlisi Labrador Caddesi'ndeki evinden sadece birkaç kilometre uzaktadır. *Tekboynuz'un Esrarı*'nın ortalarına doğru, *Firavun'un Puroları*'ndaki ilk gömülme sahnesini birçok unsur (uyuşturulma, paketlenme, nakledilme) açısından tekrar canlandıran bir sahnede Tenten, kendini Moulinsart'ın mahzeninde üzerine duvar örülerek kapatılmış halde bulur. Bu geçici ya da iğreti mezar odası bir kilise gömütlüğünün değil, Kaptan Hadok'un ata mülkünün bölümüdür. Balzac'ın *Sarrasine*'inde Adonis tablosunun menşeinin (la Zambinella'nın hâlâ dahil olduğu anlaşılan) Lanty ailesinin tarihçesine dayandırıldığı gibi,

Hergé'nin hikâyesi de böylece karmaşık bir aile hikâyesine açılmış olur.

Tenten'in kendi ailesiyse külliyat boyunca tuhaf şekilde ortada yoktur. *Tenten ve Pikarolar*'da bir kız kardeşi olmadığından hararetle yakınan Tumesol'ün ailesi de öyle. Öte yandan Hadok, *Altın Kıskaçlı Yengeç*'te ilk ortaya çıktığında annesi için ağlar. İki kitap sonra Kaptan'ın ailesi tek maceradan oluşan *Tekboynuz'un Esrarı* ve *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nin ana temasını oluşturur, az önce bahsi geçen mahzen sahnesi de ilk kitapta yer alır. Bu sahneden kitabın başına doğru geri gidelim. Merakı Tenten'in hediye ettiği gemi modeliyle tetiklenen Kaptan, atasından kalan bir sandığı açar ve içindeki elyazmalarını tüm gece ve ertesi gün boyunca (bir taraftan içerek) okur. Elyazmaları Şövalye Hadok'un gemisi Tekboynuz'un bir savaştan sonra korsanların eline geçtiğini ve diğer geminin mücadele sırasında ağır yara aldığını ortaya koymaktadır. Tekboynuz'un mürettebatını kılıçtan geçirten Kızıl Korsan, Şövalye Francis'i esir almış ve başka bir gemiden yağmaladığı hazineyi onunkine taşıtmıştır. Ancak Şövalye Francis kurtulacak, kendi gemisini ambardaki barutu kullanarak havaya uçurarak tüm korsanları öldürecek ve kaçıp yakınlardaki bir adaya sığınacaktır. Yıllar sonra Avrupa'ya döndüğünde Tekboynuz'un üç maketini yaptırıp bunları ana direklerini tamir etme vasiyetiyle birlikte oğullarına bırakacaktır.

Neden? Çünkü direklerin içinde parşömene yazılmış birer mesaj vardır: "Birleşmiş üç kardeş. Öğle güneşinde seyreden Tekboynuz. Söyleyecek son sözüm: Işıktan gelecek ışık. Ve parlayacak." Parşömenler üst üste konup ışığa tutulduğunda, Kızıl Korsan'ın hazinesinin koordinatlarını verecektir. Tenten, başka bir konuya geçerken onu içinde terk ettiğimiz mezar misali yerden kurtulduktan sonra parşömenleri üst üste ko-

yar ve hepsini bir ampul ışığına tuttuktan sonra koordinatları not eder. Böylece Kaptan'la birlikte Karayipler'e doğru yola çıkarken onlara bir şekilde Turnesol ile prototip köpekbalığı denizaltısı da katılır. Aradıkları asıl şeyi bulamadan geri dönerler ama Tekboynuz'un enkazından saçılan toplar ve kafatasları arasında küçük bir sandığa denk gelmişler, bunun içinden de (neden seçildiği çok yakında öğle güneşi kadar parlak görülecek, bu yüzden de İngiliz çevirmenin II. Charles ile değiştirmesi acınacak kadar yetersiz olan) XIV. Louis'nin "*notre cher et aimé Francois, Chevalier de Hadoque*" yani "Francis'e, sadık ve sevgili Şövalye Hadok'a" ithafıyla bağışladığı mülkün tapusu çıkmıştır ki söz konusu mülk Tenten'in kitabın başlarında kendini kısılmış halde bulduğu Moulinsart Şatosu'dur. Önceki sahipleri Tenten sayesinde hapishaneye gönderildiğinden şato satışa çıkarılmıştır. Yaptığı denizaltının patentini satan Turnesol'ün artık parası vardır ve şatoyu Kaptan için alır. Hazineyi bu binanın kriptasında (yeraltı mezarlığı; *crypt*[1]), parşömenlerde verilen koordinatların kesiştiği yerdeki bir adaya basılarak açılan kürenin içinde bulacakları bina işte budur. Hem atasının hazinesini bulan, hem de *château de mes ancêtres*, yani aile mülkünü geri alan Hadok, kitabın sonunda, üç Tekboynuz maketinin yanı sıra gerçek Tekboynuz'un seyir defterlerinin, ana direğinin ve çapasının kalıcı şekilde sergilenmesinde kullanılacak olan yeni Denizcilik Salonu'nun açılışı sahnesinde, "İyi biten her şey iyidir," der ve bu öyle nihai bir vurgudur ki üç kez tekrarlamak zorundadır.

Turnesol, Tenten ve Hadok hikâyede kâğıt parçalarını inceleyerek epey zaman harcar. Ancak daha önce tanıştığı-

[1] "Crypt" sözcüğü İngilizcede "kripta" yani ölülerin gömüldüğü kilise gömütü, yeraltı mezarlığı, mahzen mezar anlamına gelir. (ç.n.)

mız psikanalist Serge Tisseron aynı şeylere daha da yakından bakmış ve içlerinde saklı olan başka bir sırrı yakalamıştır. 17. yüzyılda kralların gayrimeşru çocuklarına meşruiyet tazminatı olarak mülk vermesi alışılagelmiş, hatta göreneksel bir şeydi. Tisseron'un XIV. Louis'nin "sevgili" Francis'e verdiği hediyenin gerisinde böyle bir görenek yattığına yönelik kuşkusunun haklılığı, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'ni izleyen kitap olan *7 Kristal Küre*'nin hemen başında şatonun ön kapısının üzerinde yunus ve kraliyet tacı arması asılı olduğunu farkedince teyit edilmişti. Tahtın bir sonraki vârisi *dauphin*'e[1] ait olan sembol gayet belirgin ve açık, üstelik Moulinsart'ın mahzenlerinden alınıp oraya tesadüfen konmuş olamayacak kadar yerli yerindedir, yani sadece kral nesebini işaret edebilir. Armanın varlığı şatonun Louis'nin resmi vârisi için yapıldığını (ve üzeri örtülü olarak) gayrıresmi olana verildiğini ya da doğumla gelen hakları inkâr edilen Şövalye Francis'in bunu sessiz bir protesto olarak yaptırdığını gösterir. Her iki halde de Tisseron, 1993 yılında yazdığı *Tintin et le Secret d'Hergé* (Tenten ve Hergé'nin Sırrı) başlıklı ikinci kitabında "Sir Francis'in 'hane'sinin temellerinde gömülü olan 'hazine'nin özel bir üstünlüğün sırrından başka bir şey" olmadığını vurgular.

Şövalye Francis'in bu durumdan haberdar olmadığı düşünülebilir ama Tisseron tersi kanıdadır ve onun maddi hazineyi oğullarının manevi sırrın peşine düşmesini sağlamak için kullandığına inanır. XIV. Louis, *le Roi Soleil* ya da Güneş Kral olarak bilinir; Şövalye Francis'in sözcük seçimiyle öğle güneşi (*Soleil de midi*) ve ışıktan gelecek ışık da Louis'nin açıkça ifade edilmeyen pederane, babaya mahsus, üretimsel varlığıdır. Boy-

[1] "Dauphin" sözcüğü Fransızcada hem "yunus" hem de "veliaht, halef" anlamına gelir. (ç.n.)

lam derecelerini yorumlayarak Londra referansını Paris olarak değiştiren, hatta bu koordinatların gerçekte ne anlama geldiğini bulan Tenten her ne kadar dünyayı harita üstünde düzeltmeyi başarsa da gözünü hazine hırsı bürüdüğünden, günün birinde mezarlarına girileceğini bilen Mısırlıların geleceğin Mısırbilimcilerine hazırlamayı sevdiği numaraya düşmüştür: sahte ya da çifte oda.

ii

Ancak Moulinsart'ın temelleri arasında hâlâ gizli bir oda ya da daha doğru deyişle paralel bir gizli mezar veya gerçek dünyaya gömülmüş bir yeraltı kovuğu daha vardır. Hergé'nin anneannesi Marie Dewigne, Brüksel'e otuz kilometre uzaklıktaki Chaumont-Gistoux'da bulunan, Moulinsart'dan çok farklı olmayan ve Kontes Errembault de Dudzeele'ye ait olan bir şatoda hizmetçilik yapmıştı. Bu hanım, 1882'de ortaya çıkan ama sonradan kendisine destek olmayan bir adamdan Léon ve Alexis adında ikiz oğlanlar doğurdu ki bunlar sırasıyla Hergé'nin amcası ve babasıydı. Ertesi yıl Kontes, Marie'yi şatonun bahçıvanlığını yapan ve çocukların resmi "baba"sı olarak tanınmayı kabul eden Philippe Remi ile bir "beyaz evlilik" yapmaya zorladı. "Çift" bir arada hiç yaşamadı ve Philippe'in Kontes'in yanındaki işinden ayrılmasıyla Marie kendini ikinci kez terk edilmiş konumda buldu. Öte yandan Alexis ile Léon, onları daima iyi giydiren, aristokrat çocukları gibi iyi eğitim almalarını sağlayan Kontes'in özenli bakımı altında kaldı. Ancak çocuklar on dört yaşına gelir gelmez Kontes ani bir u dönüşü yaptı ve oğlanlar, ötesindeki dünyanın küçük burjuvalara dayattığı zorluklarla yüzleşmek üzere şatodan kapı dışarı edildi.

Hergé bu olguyu aile çevresi içinde hiç konuşmazdı. Bununla ilgili bilgiler onun 1983'teki ölümü sonrasına kadar kamuya açık niteliğe kavuşmadı. Durum anlaşılınca da onun

biyografilerinin yazarları kaçınılmaz soruyu gündeme getirdi: Alexis ile Léon'un gerçek babası kimdi? Ancak bu soru yanıt bulamadı. Biyografi yazarlarının ulaşabildiği tek yanıt o kişinin "oradan geçerken şatoya uğrayan biri" olduğuyla kısıtlı kaldı. Bir tüccar olabilirdi. Bir aristokrat olması da aynı oranda mümkündü. Kralın kendisi de Kontes'in düzenli ziyaretçileri arasındaydı. Çocukların babasının gerçek kimliği kesin denebilecek olasılıkla hiç öğrenilemeyecek; ancak biyografi yazarları (en azından bahçıvanın adı ellerinde olan) "Remi" ailesinin aristokrat, hatta bir ucu kraliyete uzanabilen versiyonu benimsemekten hoşlandığını öğrenmişti. Hervé Springaël'in 1987 tarihli biyografisinde Hergé'nin kuzenine, "Sana büyükbabamızın kim olduğunu söylemeyeceğim, çünkü aklın başından gider," dediği belirtilir. Kendi yapıtlarını sonraki yıl yayımlayan Thierry Smolderen ile Pierre Sterckx ise bu cümleyi onu kendi çocuklarına söyleyen Alexis ile Léon'a atfeder (ki burada da Dupont ile Dupond'un ince bir varyasyonu vardır): "Size büyükbabanızın kim olduğunu söylemeyeceğiz, çünkü aklınız başınızdan gider."

Tenten'in kitaplarda gösterdiği, alenen vurgulanmayan mutlakıyet yardakçılığını da göz önüne alırsak öğrendiğimiz bu aile hikâyesini radar menzilinin dışında nasıl tutabiliriz? Tenten'in her seferinde terk edilmiş bir çocuğu yuvaya kavuşturuşunu okurken bazı sinyalleri duymazdan nasıl geliriz? *Mavi Lotus*'ta yetim Tchang'ı Fan Se'yeng'in evine yerleştirir, *Güneş Mabedi*'nde sokak çocuğu Zorrino'ya İnka tapınağında yuva kazandırır, *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki çingene kız Miarka'yı sonradan Kaptan'ın topyekûn korumaya alacağı ailesine kavuşturur. *Ambardaki Kömür*'de bir Arap emirinin oğlu olan Abdullah istenmedik bir şekilde Moulinsart'da boy gösterince Kaptan kendini Kontes'in konumunda bulur

ve çocuğu kerhen de olsa yanında tutar. Dupont ile Dupond ikizleri (ki isimlerinden anlaşılabileceği üzere iki ayrı babadan dünyaya gelmiş de olabilirler) Tisseron'un vurguladığı gibi zaman zaman yanlış kılıklara bürünmeleriyle, bazen de (Çin'de Çinlilerin, İsviçre'de İsviçrelilerin ulusal kıyafetlerini giymelerindeki gibi) "doğru" kılık seçmeleriyle alaya alınır. Sadoul bu konuda nereden ilham aldığını sorduğunda, Hergé derhal Alexis ile Léon'dan söz etmeye başlamış, onların bıyıklarını ve melon şapkalarını tarif etmiştir. Ardından da –tuhaf bir şekilde– dedektifleri yaratırken onları düşünmediğini öne sürmüştür. Ancak bu ikilinin tumturaklı konuşma çabası gösterirken sözcükleri sürekli yersiz ya da yanlış kullanma alışkanlığının eğitim düzeyi konusundaki takıntıdan, özgüvensizlikle karışık bir züppelikten kaynaklandığını atlamak mümkün müdür? Kitaplarda ikizlerin sadece tek bir kez değil, tekrar tekrar bir yerlerden ihraç edilmesinin oluşturduğu gölgeyi nasıl görmezden gelebiliriz? Amerikan yerlileri atalarının topraklarından, Alkazar ile Emir ise saraylarından kovulur; hakları gasp edilen Hadok, tıpkı Şövalye Francis gibi kendi gemisinden gönderilir. Kaptan'a *Altın Kıskaçlı Yengeç*'te bunu yapan çete, *Ambardaki Kömür*'de bu kez de onu ihtişamlı Şehrazat yatından alıp paslı Ramona şilebine mahkûm eder, Kaptan böylece tıpkı Alexis ile Léon gibi daha düşük nitelikli bir yerle durumu idare etmek mecburiyetinde kalır.

"Oradan geçerken şatoya uğrayan biri": Hergé'nin hikâye kurgularını izlemekte kullanılacak çok yararlı bir motiften söz edilecekse, bu kesinlikle ev sahibiyle konuk arasındaki ilişkidir. Bu ilişki en olumlu örnekte rahatsızlık vericidir, en olumsuzdaysa felaket düzeyinde kötü ilerler. *Kırık Kulak*'ın art hikâyesinde Arumbaya kabilesi, Walker'ın keşif gezisini önce "çok iyi" karşılar ve ekibin orada kalmasına izin verir ama çe-

virmenin kutsal bir elması çaldığı anlaşılınca kâşiflerin peşine düşüp hepsini katleder. *Ottokar'ın Asası*'nda konuk mühürbilimci Halambik, Sildavyalı ev sahipleri tarafından misafirperverliğin hakkı tam verilerek ağırlanır, hatta Hazine Salonu'na girmesine izin verilir, ardından kraliyet asasını çalınca hapsedilir. *Tenten ve Pikarolar*'da Tenten, Hadok ve Turnesol ile San Theodoros arasındaki ilişki kötüye gidince konukların "sinsiliği ve sahtekârlığı" televizyonda tüm ulusa teşhir edilir. Bu aslında klasik bir çöküştür; Oidipus'un babası Laios'un misafirperverlik kurallarını ihlal ederek konuğu Pelops'un oğluna tecavüz etmesi örneğinden beri yazarlara dinamik konumlar sağlamıştır. Shakespeare'nin *Macbeth*'ine, özellikle de Kral Duncan'ın ev sahibi tarafından katledildiğini öğrendiğinde Macduff'un haykırarak söylediği repliğe ("Ah dehşet, dehşet, dehşet!") bakın, ardından *Tenten Kongo*'da kitabındaki Babaoro'm büyücüsünün kabile fetişini kafasına balta saplı halde bulduğunda, "Büyük dehşet ve günah!" diye bağırdığı sahneye geçin. Bu kez de Kral Lear'ın aşırı kalabalık maiyetiyle Regan'ın kalesini ziyarete gelişindeki tartışmayı hatırlayın (Regan sürekli olarak, "Bu kadar çok hizmetkâra ihtiyacın var mı?" ve "Acaba bir tanesine bile ihtiyacın var mı?" diye sorar). *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde ise diva davetsiz şekilde ve tüm eşlikçileriyle Moulinsart'a geldiğinde içeriye zili çalmadan nasıl girdiklerini açıklar ve çoğul konuşunca Hadok şöyle der: "Ne demek *biz*? Başkaları da mı var?" Vardır.

Sıkıntılı ev sahibi-konuk ilişkileri *Tenten* kitaplarında alt düzeylerde olduğu kadar üst düzeylerde ve beklenmedik anlarda ardı ardına ortaya çıkar. Tenten, Afrika'da Pigmelerin konukseverliğini saldırganlıkla karıştırır; Amerika'daysa Kızılderililerin saldırganca tavrını konukseverlik olarak yorumlar. *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta Tenten, Hadok ve Turne-

sol bir jetin içinde Laszlo Carreidas'ın zoraki konuğudur ama başka kitaplarda Moulinsart'a dadanan, hatta bir ara işi tüm ailesini oraya yerleştirmeye kadar vardıran kaba saba ve kültürsüz Séraphin Lampion'a ev sahipliği yapmaya zorlanırlar. *Mavi Lotus*'ta kloroformla bayıltıldıktan sonra kaçırılan Tenten, Fan Se'yeng'in evinde kendine geldiğinde hapsedildiğini sanır ama orada onur konuğu olduğu anlaşılır (hatta ev sahibinin ilk jesti oraya getiriliş tarzından ötürü duyduğu utancı ifade etmek olur). *Turnesol Olayı*'ndaki Szohôd Hotel'de durum tersinedir: Tenten ile Kaptan onur konuğu muamelesi görür ama aslında ikisi de polis devletinin tutuklularıdır. ("Bu harika ülkedeki güzel insanların ne kadar da misafirperver olduğundan bahsedelim isterseniz," der Tenten, konuşmanın dinlendiğini bilerek.) Ev sahibi-konuk ilişkileri aynı kitapta yer alan Bordurya'nın Rolle Büyükelçiliği sahnesinde de netamelidir, çünkü Turnesol'ün ülkeden çıkarılmasında diplomatik statü örtmecesi kullanılmış ama Bordurya daha sonra biliminsanının ülkeye "davet edildiği" iddiasında bulunmuştur. Bu tıpkı *Mavi Lotus*'ta Şanghay'ı kuşatan işgal ordusuyla sürekli pazarlık halinde olan polis şefinin başvurduğu uluslararası ödün manevralarına benzer; konuğun kendisini ağırlayan memleketteki tutunma noktaları büyükelçilikler ve diplomatik ayrıcalıklardır. *Ottokar'ın Asası*'nda Brüksel'deki Sildavya restoranı da örtülü kullanıma sahiptir ve orada "konukların konuğu" olarak bulunan Tenten'e başkalarının işlerine burnunu sokmamasını öğütleyen bir "atasözü" ulaştırılır. Garson onu az önce kendisine köpek eti servis edildiğini söyleyerek dehşete düşürdükten sonra mutfağa doğru yürürken, "Onu yeniden görmemiz çok uzun sürecek gibime geliyor!" der (ve mutfağın Milu tarafından talan edildiğini görür). Tenten birkaç gün sonra Sildavya konukseverliğini vurgulayan bir seyahat broşürü okur

ama anlaşıldığı kadarıyla Borduryalılar da aynı şeyi okumuş, farklı değerlendirmiş ve ordularıyla ülkeye girmek için hazırlanmaya başlamıştır. *Tenten ve Pikarolar*'da gazeteciler kendisine Kastafiore'nin Moulinsart'a yapacağı (ve sonraki macera olan *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde anlatılacak olan) ziyareti sorduğunda Kaptan terslenir: "Ziyaret mi? İstila demek istemiş olmalısınız!" Malikâneye gerçek anlamda davet edilen tek insanlar, her yerde geçici olan ve istenmeyen konuklardır ve zaten kendiliklerinden gideceklerdir (ama sonrasında yakalanıp orada istekleri dışında tutulacaklardır).

"Oradan geçerken şatoya uğrayan biri." Alexis ile Léon'un babası bir asil, hatta Kontes Errembault de Dudzeele'nin kraliyet ailesinden bir konuğu olabilir ama çocukları tanımayı reddetmiştir: Remi ailesinin hem utanç hem de gurur duyarak sakladığı gömülü hazine budur işte. Ve Hergé'nin paralel bir versiyon yaratarak *Tekboynuz'un Esrarı*'ndaki parşömenlere, hazinelere, şatoya gömdüğü hikâyenin ta kendisinden başka bir şey değildir. Bu aslında Şövalye Francis'in kendi metninin satır aralarına yazdığı ancak okunur hale getiremediği bir hikâyedir: Kendisi gayrımeşru olabilir, ama torunları, Bab El Ehr'in adamları gibi, cahilin önde gidenidir. *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde hikâyesi dünya yüzüne çıkarılır ama aynı gelişmeyle birlikte gömülür: *Roi Soleil* ya da *Güneş Kral* olarak anılan XIV. Louis, belirdiği anda kendini öğle güneşinin ardında saklar.

Bunu izleyen ve iki kitaplık bir maceradan oluşan *7 Kristal Küre* ile *Güneş Mabedi*'nde akış tamamen farklı bir şekil almış gibi görülebilir ama bu, kurnazlıkla yapılmış bir şaşırtmacadan ibarettir. Tenten'in, sular altındaki gömüt yeri *Tekboynuz*'dan dönüşte Kaptan'ın sahiplendiği *château de mes ancêtres*'e geldiğinde, içeri kabul edilmeden önce (üzerinde iki oğlan heykeli bile olan) yunus/veliaht armasının altında beklemesi gerekir.

Oraya trenle gelirken gazetede bu kez de İnkalarla ilgili bir mezar açma olayını okur ve omzunun üzerinden habere göz atan bir yolcu, bunun konuk arkeologlar tarafından yapılmış bir bayağılık olduğunu söyler. Bazı Perulu ev sahipleri de aynı şekilde düşünür ve intikam almak için konuk kisvesi altında (bir müzikhol gösterisiyle "oradan geçerken") Avrupa'ya gelirler. Eski bir mezarı arayarak kitabın hikâyesini başlatan Turnesol, anlamını bilmediği bir bileziği takınca kaçırılır ve İnkaların ona mezar olacağını düşündüğü tapınağa götürülür. Profesörün izine düşen Tenten ile Hadok (Zorrino'nun "ölülerin yeri" olarak tanımladığı) ve yine suların gerisinde olan gömüt odasından tapınağa girer. Orada tutsaktırlar ama onur konuğu muamelesi görürler. Kimin namına? Kimin mirası dayatır bunu? Güneş Tanrı'nın, "egemen yıldız"ın ya da başka bir isim vermek gerekirse en yaşamsal anda kendini gölgeye çeken Güneş Kral'ınki. Aynı hikâye kendini tekrarlar. Ne de olsa bulunan gerçekten eski bir mezardır. Ve sır da yine bir ismin arkasına saklanmış, götürülüp dünyanın öte tarafına yerleştirilmiş, oraya vardıklarında kendisini arayanların yüzüne o süre boyunca geldikleri yerde, evde olduğu gerçeğini bir kez daha yüzüne çarpmıştır. Evdedir sır, evin altındadır, evin kendisidir.

Felsefeci Gaston Bachelard'a göre, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri tek bir yapıyla entegredir: ev. Bachelard, 1957 yılında yayımladığı harika kitabı *Mekânın Poetikası*'nda Sigmund Freud'un E.T.A. Hoffman'ın öykülerinden çekip aldığı "bildik olanın yabancılığı" kavramına çokça göndermede bulunur. Tenten de Bachelard gibi yapıları, mimariyi inceler. *Turnesol Olayı*'nda Kaptan ile birlikte Topolino'nun evine ulaştıklarında, Hadok kapının zilini çalarken arkaya dolaşıp binayı inceler. "Gelin, birileri var!" diye seslenen Kaptan, kapıyı açanın Tenten olduğunu görünce şaşırır. Ardından bu ikili etrafta antik

Mısır arkeologları gibi ve tanıdık nesnelere (radyoya, elektrikli süpürgeye, kovalara) dikkat yöneltmeden dolaşır. Bodruma indiklerinde evin asıl sahibini kazan dairesinde elleri bağlanmış, ağzı tıkanmış halde bulurlar. Bir Kolomb öncesi uzmanı olan Tarragon ise *7 Kristal Küre*'de kendi evinde sıkıntılarla karşılaşmıştır: Peru keşif seferinin trans haline geçmeyen bu son üyesi etrafı silahlı polislerle çevrili halde yaşamaktadır ve evinden hiç çıkamaz. Tenten binayı araştırır, kapıları ve pencereleri kontrol eder. O, Hadok ve Turnesol geceyi orada geçirecektir ve uykuya dalınca hepsi bir İnka mumyasının pencereden içeriye dalacağı (aslında doğruca Hoffmann'dan gelme) rüyayı görür. Rüyadan uyanınca temkinli bir şekilde ve üzerlerine âdeta musallat olan halı, saksı çiçeği gibi olağan şeylerden kurtularak evi dolaşırlar. Ama hipnozlara neden olan ziyaretçi şöminenin bacasını kullanarak dışarıya çıkmış ve arkasından sıkılan, biraz yavaşlamasına yol açan silaha rağmen arazinin sınırına inşa edilmiş, bir cephesi içeriye, diğeriyse yola bakan küçük evden yararlanarak ve Tarragon'u ruhsal, Turnesol'ü fiziksel anlamda tutsak alarak oradan gitmiştir.

Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş'ta hepsini tutsak eden Alan, onları eski bir Japon sığınağına kapatırken alay ederek, "Evim, güzel evim," der. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeyse Kaptan'ın evi istenmeyen ziyaretçilerin akınına kapatılmış bir sığınağa dönüşür. (Kaptan her iki gelişinde de tüm nezaket kurallarını bir yana itip Kastafiore'ye iki kez, "İçeriye nasıl girdiniz?" diye sorar.) Tüm kitap, merkezi Kaptan'ın koltuğu olan ve yarıçapı bir kilometreyi geçmeyen bir daire içinde geçer. Hergé, bu kitabı yazmak için evin bir maketini yaptırmak zorunda kalmıştır. Birbiriyle geçiş halindeki sahnelerde merdivene, oradan pencereye, sonra tekrar merdivene yönelirken binayı bir enstrüman gibi kullanır. Define temasını işleyen kitaplarda oldu-

ğunun tersine bu kitapta mahzen gösterilmez, çünkü sır olduğu yerden alınmış ve yukarıya çıkarılıp Denizcilik Salonu'nda sergilemeye konmuş ama yine saklı kalmıştır. Tüm ev büyük bir gömüt mekânına dönüşmüştür. Profesör Turnesol'ün (yine İngilizcede yetersiz ifade edilen) "Bu evde her şey benden saklanıyor!" yakınmasına daha dikkatle kulak verilmelidir: "Her şeyin benden saklandığı yer *bu ev*!" Hadok da Tarragon ve keşif seferindeki arkadaşları gibi evin büyük yatak odasında huzursuz kıpırdanmalara ve korkunç düşlere kapılmış halde uyumaktadır.

iii

Çalışmalarının mimari, ailesel, tarihsel, dilbilimsel ve psikolojik katmanlarını pürüzsüz, ek yeri bırakmadan kurması, Hergé'nin zekâsının bir vurgusudur. Bu içgüdüsel denebilecek yetenek Nicholas Abraham ve Maria Torok adlı iki başka psikanalist tarafından da ciddi düzeyde takdir edilmiştir ama bu Hergé özelinde değil, Sergei Pankajev adlı bir Rus nevrotiğinin iyice karışmış aklı doğrultusunda gerçekleşmiştir. Tisseron, Abraham ile Torok'un çalışmasını üzerinden öylesine geçerek ve ana gövdeyi açımlamadan anar. Bu noktada durup söz konusu çalışmayı biraz eşelersek, *Tenten* kitaplarına gayet ciddi ışık tuttuğunu görürüz.

Abraham ile Torok'un 1976'da yayımlanan *The Wolfman's Magic World* (Kurtadamın Büyülü Dünyası) başlıklı kitabı, *Sarrasine*'de ve *Tekboynuz'un Esrarı*'nda olduğu gibi kendi içine gömülü bir aile hikâyesi anlatır. Ayrıca Dupont ile Dupond'un çöldeki davranışı türünden bir okuma içinde okuma yansıtır. Orijinal motif Freud kökenlidir ve orijinal hikâye de onun "Kurtadam" takma adlı hastasının hayatına aittir. Sergei Pankajev, büyük bir aile mülkünün içinde bulunan malikânede, çevresi hizmetkârlarla, dadılarla ve bir bahçıvanla sarılı halde büyümüştür (ki daha sonra bunların hepsini kaybedecek ve hayatını bir kâtip olarak kazanmaya başlayacaktır). Henüz yürüme çağındayken kız kardeşinin oyun odasında göster-

diği arka ayakları üstünde kalkmış kurt resmi nedeniyle bu hayvanlara yönelik güçlü bir korku edinmişti. Ayrıca bir gün kovaladığı sarı çizgili kelebekten korkmuş, ondan sonra da böceklerin uzuvlarını koparma alışkanlığı geliştirmişti. Doğabilimlerine doğuştan yatkın olan, kelebeklerin adlarını ezberden sayabilen, babasının Lermontov'un yapıtlarıyla kıyasladığı şiirler yazan kız kardeşi, çocukluğunda onu bir yandan hizmetçi ve bahçıvana dair açık saçık hikâyeler anlatırken bir yandan da penisiyle oynayarak taciz etmişti. Aynı kardeş daha sonra kendini zehirlemiş, baba da onun ardından aynı yolu seçmişti. Sergei ablasının ölümü nedeniyle üzüntüye kapılmamıştı ama bir yıl kadar sonra Lermontov'un Tierek Irmağı yanındaki mezarını ziyaret ettiğinde derin bir üzüntüye boğulmuştu. Bunu birkaç yıl aralıklarla gelen, hepsine kadınlarla arkadan ilişkiye girme ve kendine lavman uygulama takıntısının eşlik edeceği ruhsal çöküntüler izlemişti. Akıl sağlığı, eşi (ve zamanında kaldığı akıl hastanelerinden birinde hemşiresi olan) Teresa'nın da kendini zehirleyerek ölmesiyle daha iyiye gitmedi.

Freud, 1914[1] yılında yayımladığı *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (Wolfsmann)* [Bir Çocukluk Nevrozunun Tarihçesinden (Kurtadam)] başlıklı kitabında kendi Pankajev çalışmasını öne sürer. Burada çocukluk döneminden bir "tarihöncesi periyodu" olarak söz eder ve Pankajev'in zihinsel yaşamını, "erken dönem gelişimini bunun nihai ürünleriyle yan yana koruyan, modern tanrıların yanı sıra en eski tanrıları da gündemde tutan ve böylece ikiboyutlu düzlemi evrimin bize gösterdiği diğer uzamlara yayan" eski Mısır kültürüyle kıyaslar. Sergei'nin zihni, piramitlerin duvarları gibidir: İç çeperler hem görülür hem de anlaşılmaz hiyerogliflerle kaplıdır. Çö-

[1] Bu tarihte yazılmış, ancak 1918'e kadar yayımlanmamıştır. (ç.n.)

zümlemeleri ilerledikçe Freud, Sergei'nin kız kardeşinin çizimindeki arka ayakları üstünde kalkmış kurdun ebeveynlerinin bir seferinde tanık olduğu (arkadan) cinsel birleşme pozisyonunda babasının duruşunu, kurtların kuyruklarını kaybettiği masalları, altı kurdun bir ağacın üstünden kendisine baktığı rüyayı, aile mülkünü vuran bir salgının yüzlerce beyaz koyunu öldürüşünü çağrıştırdığı sonucuna vardı; Rusçada aynı zamanda "nine" anlamına gelen *babushka* sözcüğüyle tariflenen sarı çizgili kelebeklerden *grusha*'lar, yani sarı çizgili armutlarla dolu depoya, Sergei'nin elleri ve dizleri üstünde, yani tanık olduğu cinsel birleşme sahnesinde annesinin aldığı pozisyonda yerleri silen Grusha adlı yaşlı hizmetçiye geçişler yaptı. Asıl kırılma noktası, Sergei'nin Freud'a sarı çizgili bir eşekarısına işkence yapışını anlatırken Almanca *Wespe* sözcüğü yerine yanlışlıkla kendi adının baş harfleri olan SP'yi ifade edecek şekilde *Espe* demesiyle geldi. Bu küçük dil sürçmesi Freud için bir tür Reşid Taşı [Rosetta Stone] işlevi gördü ve girift zihinsel çağrışımlar ağının tamamını çözmesini sağladı. Öyle bir kod külliyatının sağladığı donanımla Sergei'nin nevrozunun merkezinde (babasına, annesine ve kız kardeşine) beslediği gizli tutkuların yattığını, bunların yine karmaşık ilişkiler dizilimiyle birbirine bağlandığını, bu ilişkilerin hastanın dürtüsel davranışlarıyla tekrar tekrar ve aralıksız olarak kendini aktive ettiğini anladı.

Temelinde Freud'un yaptığı şey şifre çözmekti. Tenten gibi o da (sözcükten nesneye ya da tersine) okumalar ve (bir epizottan ya da dönemden diğerine) geçişler yapmıştı. Sergei'nin zihni, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'ndeki Karayip Denizi'ne benziyordu, birden fazla zaman dilimi tuhaf bir eşanlılıkla katmanlara bölünmüştü. Hastanın tüm yaşamı *Kara Altın Diyarında* kitabındaki çöl gibi umutsuz denebilecek bir döngüler alanıydı. Tenten gibi Freud da bu iki gerçeği kavramıştı. Ancak Abraham

ile Torok'un dahil olmasıyla durum daha da ilginç hal aldı. Onlara göre Sergei'nin geçmişindeki travma, kız kardeşi için yas tutamamasıyla ilişkilenerek benliğinde kendisine ait olmayan, "bir yabancının egoya girip oraya kist gibi yerleşmesi" olgusuna zemin hazırlayacak bir yarığın ortaya çıkmasını sağlamıştı. Abraham ile Torok, yazdıkları kitap boyunca Sergei'nin zihnini tanımlamak için bir mimari metaforlar barajı kullanıyordu: dışa kapalı yerleşim alanları, bölme duvarları, bariyerler. Bu psişik mimarinin tam merkezinde de bir gömüt alanı bulunduğu, bu alanın tek sakininin uygun tarzdaki gömülme ayinleriyle uzlaşım sağlayamayan, ne tam anlamıyla ölmüş ne de tam anlamıyla yaşayan bir varlık olduğu kararına varmışlardı.

Bu noktada Tenten'in mezarlarının ve gömüt ritüellerinin, yani onun "ölümlerinin" topografyasına çok yaklaşmış oluyoruz. Ayrıca kişinin "yuvasına" sızan "yabancı" kavramıyla sadece sayısız ev sahibi-konuk ilişkisine değil, kitaplarda sürekli olarak ansızın ortaya çıkan kaçak yolcu meselesine de daha iyi bakabiliyoruz: *Tenten Kongo*'da kitabında Tenten'in gemisinin ambarına gizlice giren yolcu, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde Sirius'un filikasının brandası altına saklanan Turnesol, *Hedef Ay*'da roketin deposunda gizlenen Jorgen, *Kırık Kulak*'ta müzeye giren hırsız, *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde eve sızan İtalyan fotoğrafçı, hatta *Mavi Lotus*'ta Mitsuhirato'nun arabasının arkasına gizlice tutunan ya da kötü adamın kamyonundaki bidona saklanan Tenten bile "mülke tecavüz eden yabancı" kavramına örnek oluşturur. Abraham ile Torok'un aile mezar odası psişik "hayaletler" tarafından korunur. Tenten'in "Tekboynuz'un kaptanının hayaletinin" sesini duyduğu Moulinsart katakombu da öyledir, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde Şövalye Francis'in haçının bulunduğu ve duydukları sesin aralarından birine ait olmadığını anlayınca Dupont ile Dupond'un hayaletli kabul ettiği ada

da. Elbette ki ilk "hayalet" Max Kuşgil'in bir boru aracılığıyla gelen sesidir, ikincisiyse bir papağana aittir ama suskunluğunu korumayan bir hayaletin, ritüelleri yerine getirilmemiş bir aile dramasının sahnelerini paranormal olmayan bir düzlemde yukarıdan seyrettiği de kesindir.

Yas tutamamanın, tüm ruh halini "açık bir yara gibi davranarak" enfekte eden bir kompleks olan, melankoliye yol açtığına inanan Freud gibi, Abraham ile Torok da Pankajev'in patolojisini tanımlamak için zehirli kist ve enfeksiyon söylemlerini kullanır. Pankajev'in hayatına çılgınlık hayaleti musallat olmuşsa, aynı şey Tenten külliyatının tepesinde de bir kefen gibi asılı durur. Deliren ya da delirtilen karakterleri veya Tenten'in kaç kez deliliğe sürüklenme tehdidiyle karşı karşıya kaldığını saymayı denerseniz, ilk dört ya da beş kitaptan sonra hesabı karıştırırsınız. İki bölümlük bir öykü oluşturan *Firavun'un Pusulası* ve *Mavi Lotus*'ta en az dört kişi ucuna "çılgınlık zehri" *radcayca* sürülmüş okla vurulur, bunların ikisi hastaların bahçesinde hoplayıp sıçradığı ve pozlar vererek durduğu bir akıl hastanesine götürülür. (Hergé'ye göre delilik, kurbanlarını genellikle II. Ramses, Napoléon gibi kraliyet kimlikleri benimsemeye sürükler.) Daha sonra kendisine de deli gömleği giydirilen Tenten, bir sahnede Mitsuhirato'nun *radcayca* enjekte etmeye hazırlandığını görünce, "Çılgınlık! Delireceğim!" diye sızlanır. Biyografik olarak bu, Hergé'nin annesinin son günlerini akıl hastanesinde geçirmiş olmasına bağlanabilir. Kitaplardaysa delilik sadece zehirle, kraliyet konumuyla, (Mısırbilimci Sophocles Sarcophagus'un mezara çok yaklaştığı için delirmesi örneğinde olduğu gibi) gömütle değil, yıldızlarla, ateş küreleriyle ve Güneş ile de bağlantılıdır. Tenten, *Esrarengiz Yıldız*'da içinde (deliliğin geleneksel simgesi) örümceğin bulunduğu devasa bir ateş topu görür; astronom Philippulus ise yıldız-

lara bakarak çok fazla zaman geçirdiğinden delirir ve ("Daha yükseğe, daha yükseğe; benim şiarım bu!" diye bağırarak) Güneş'e tırmanmaya çalışır. Tenten *Güneş Mabedi*'nde doğrudan Güneş'e hitap ettiğinde Kaptan onun delirdiğini düşünür ama bir kararının güneşi sarmaya başladığını görünce kendi kendine, "Ben de mi aklımı kaçırıyorum yoksa?" diye sorar. Bildiğimiz gibi, Güneş ve gömülme olguları Hergé'nin çalışmalarında birbirinden çok uzak değildir; Tenten'in Peru'da girdiği yer Güneş'in mezarıdır ki bu da en azından metaforik olarak Hadok'un isimsiz aile mezarlığını işaret eder. (Metaforlar ve Güneş konusuna daha ileride tekrar döneceğiz.) Oraya giderken Tenten hastalık meselesiyle ya da en azından hastalığın hayaletiyle karşılaşmıştır. Mezar arayıcısı Turnesol'ü Güney Amerika'ya götüren gemi olan, adını Güneş Tanrı'dan almış Pachacamac, iki yolcuda vebaya rastlandığı için "hastalık riski" taşıdığı gerekçesiyle karantina altındadır. Teşhisi koyan doktorsa elbette ki güneş mezhebinin gizli bir üyesidir.

Asıl ilginci, Abraham ile Torok'un patolojiyi *ses* ve *konuşma* yönünden tanımlamasıdır. Onlara göre Kurtadam'ın zihni kendisiyle karmaşık ve birden fazla dilin kullanıldığı bir sözel iletişim içindedir ki bu (Freud'un düşündüğü gibi) sadece açık seçik olmakla kalmaz, normal konuşma tonunun altında seyretse bile *duyulabilir* tondadır. Yazarlar, aralarında kendilerininkilerin de bulunduğu binlerce kulağın Freud'un hastasını "dinleyişini dinlediğini" söyler (yani bir diğer çifte kulak kabartma örneği yaratır) ve psikanalistin işinin anlamı yorumla açıklamak değil tercüme etmek olduğunu ileri sürerler. Abraham ile Torok, Pankajev'in Freud ile konuşurken kullandığı Almancadan önce çocukluğunda Rusçanın yanı sıra İngilizce de öğrendiği bilgisine ulaşınca, sözcüklerin "cazırtı" tabir ettikleri çokdillilik bölgesine yönelirler. Öne sürdükleri

teze göre bu "cazırtı", sözcüklerin gerisinde yasaklanmış zihinsel frekanslarda yayın yapan "kaynak sözcükler" ya da "arkaik sözcükler"e gömülüdür. Abraham ile Torok bu frekanslara bağlanır ve rüyadaki kurtların sayısı olan "altı" rakamından yola çıkarak *shiest* (Rusçada altı), *sicstra* ve *siestorka*, altılı grup kavramına ulaşır. Ardından ikisi de kız kardeş anlamında olan Almanca *Schwester* ve İngilizce *sister* sözcükleri arasında bir kesişim yakalayıp bunun "cinsel baştan çıkarma sahnesine sürükleme için sinyal" içeren "ifadesel" sözcük olduğu kanısına varırlar. Bu tür sözcüklere "kriptonim" ("saklayan sözcük") adını verdiler ve "kriptonim sinyallerin bir kriptanın varlığını işaret ettiği" çıkarımını öne sürdüler.

Kripta: Abraham ile Torok'un düşüncelerinin merkezinde yer alan "mekân olmayan yer"e verdikleri isim buydu. Gömüt olgusunun mimarisini gizemler lisanına bağlaması açısından yüklü bir terimdi bu. Onların kriptası, enkripte ediyordu. (Hem "*crypt*" hem de "*encryption*" sözcükleri, Yunancadaki "saklı, gizli" anlamındaki *kryptos* sözcüğünden gelir.) Kripta gömüyor ve bu yolla sesler, kodlu konuşmalar yaratıyordu. Kripta ayrıca ses yansıtıcı özelliğe, yankı özelliğine sahipti, dahası gözenekliydi de; gizli sözcükleri bilinç ve bilinçaltı arasındaki bölüntülerde (rüyadaki kurtların sayısı örneğinde görüldüğü üzere) ilerleyebiliyordu. Bunlar ayrıca bilinen türden konuşmaların ya da (bir böceğe işkence etme türünden) edimlerin altına gizlenmiş şekilde dış dünyaya doğru yol alabiliyordu. Kriptanın duvarları yıkılmıştı; sızdırıyordu; *gönderim yapıyordu*.

Abraham ile Torok'un hiç karşılaşmadıkları bir adamın hastalığının gerçek doğası konusunda "haklı" olup olmadığı meselesi bizim buradaki konumuzun dışında. Bizim için önemli olan, onların önerdiği model. Kripta, *Tenten* kitaplarında sürekli olarak karşılaştığımız bir fenomene mükemmel

nitelendirme oluşturuyor: cazırdayan, sızan ve kitabın her köşesine yayın yapan bir kripta. Moulinsart'daki aile katakombuna (ya da Kaptan'ın Fransızca orijinalde *crypte* yani *kripta* dediği yere) dönelim. Tenten, ahşap kirişi kullanarak duvarda gedik açtığı anda tekinsiz bir ses, (sonradan devrilmiş antika bir müzik kutusundan geldiği anlaşılacak olan) eski bir müzik duyar. Bu tıpkı *Firavun'un Pirolları*'ndaki Mihrace'nin sarayında duyduğu, ardından delirmenin geleceğini haber veren (ve Mihrace'nin babasıyla kardeşinin delirmesi) öncesinde duyulan müziğe benzemektedir. Kitapta daha önce gördüğümüz gibi Tenten, denizde yüzen bir lahdin içinde uyanır ve ilerdeki başka bir lahitte kendine gelen Filemon Siclone'nin sözleri rüzgâr nedeniyle Mors alfabesini andıran anlamsız hecelere bölünür; sonraki kitaptaysa şifreli radyo mesajlarını takip ederek yayının yapıldığı afyon tekkesi olan *Mavi Lotus*'u bulur. Ancak oraya giderken uyuşturulup denize "gömülür", kendine gelir ve radyosuna kavuşur; sonuçta iki kitaplık macerada hep aynı "gömülme, yayın, gömülme, yayın" motifi tekrarlanmış olur. Hatta bir noktada kendi mezarından yayın yapacaktır (ve o sahnede topraktan dışarıya çıkan iletişim borusuna kulak veren Milu, akla Sahibinin Sesi plak firmasının amblemindeki gramofonla köpeği getirecektir). *Kara Ada*'da Tenten, gizli bir vericiyi kullanarak bir ölüm mekânından, Dupont ile Dupond'a göre hayaletler tarafından korunan Ben Mor[1] ya da *mort*'dan yayın yapar.

Abraham ile Torok'un kriptası, şifreli (ya da enkripte) bir travmanın yerleşim mahallidir ve travma da Freud ile onun daha ampirik bakışlı meslektaşlarının mutlaka en üst düzeyde kabulleneceği gibi, tekrarlanan sahneyi gizleme gereğinin

[1] Türkçe edisyonlarda "Ben More" olarak geçer. (ç.n.)

tekrarlama isteğiyle yaptığı karışıma katlanma talihsizliğine uğrayanların içine aşılanmıştır. Dolayısıyla kriptanın dışavurumu hem açık etme, hem de tekrar şifreleme şeklinde olacaktır ki bu da yine bir çifte-edim oluşturur. Tenten'in firavun mezarında netameli bir dumanla uyuşturuluşunu hatırlayın: gömülme, Eski Mısır dönemine kayma, "ebeveynler" ve onların hazları, çocuğun alınışı, bebeğin rahatlatılma talebiyle ağlayışı. Freud'un "primal sahne" olarak andığı, çocuğun ebeveynlerini cinsel ilişki halinde gördüğü ânı tanımlayan ilk travmatik deneyime dair daha iyi bir görsel örnek bulmak kolay değildir. Ancak bu, kendini dışa vururken bile karmaşaya uğrayan, iletişim kanalı oluşturmakta zorlanan bir primal sahnedir. Tenten'in zihni burada da külliyat boyunca yaptığı şeye yönelmiştir: bir taraftan ortaya vururken bir taraftan da gizlemek. Bu çifte edimi daha sonra Şövalye Francis Hadok'un hazinesinde, ondan da sonra yüzünü doğruca göğe kaldırmışken güneşe tutulmasını emrederken de yapacaktır.

Abraham ile Torok'un çalışmasının gerisinde kurgusal denebilecek bir Sergei Pankajev karakteri vardır, onun gerisinde "bir felaketin tabu oluşturan deneyiminin ve sonunda, felaketin de gerisinde eğitilemez deneyimleme arzusuyla desteklenen bir hazzın bir gün geri dönecek olan kalıcı anısı"nın hikâyesi yatar. Bu deneyim, bu anı ve bu arzu, sözcükleri sık sık imgelere dönüşen, imrenilen nesneler statüsü kazanan gizli bir sözel iletişim doğurmuştur. Abraham ile Torok, kriptonimlerin *kendilerinin* arzu nesnesi haline dönüştüğünü vurgulamak için büyük çaba sarf eder: Bunlar travma zevki fetişini *tarifleмekle* yetinmez, kendileri fetiş konumuna geçer. Bu fetişlerin yansıtılması (ya da örneğimize uyacak deyişle frekans düzeyinde yayınlanması) kendi aşkın hazzını yaratır, tıpkı ormandaki tüm ağaçların gövdelerine Kih-Oskh amblemlerini çizme

ihtiyacında olduğu kadar zorlayıcı düzeyde dürtüsel hal alır. Yinelenmeleri bağlamında kriptonimler, geçmişe dönük olarak "aynı anda hem kaçınılması hem de geçersiz kılınması gereken bir halin yaratıcıları" konumuna geçer. Kripta tarafından oluşturulmuş, kendi kodlu yayını vasıtasıyla dışarıya gönderilmiş bir dokudur bu. Ve ayrıca *Tenten* kitaplarının dokularını, ritimlerini, döngüsel tekrarlarını, geçmişe dönük "saat 2'de öğle vaktini arama" mantığını taşır ki bu noktada sözcüklerin ve imgelerin birbirlerinin içine ve dışına saçılması olgusundaki baskın unsurun malzemenin çizgisel, yani bir anlamda melez olduğundan bahsetmeye gerek bile yoktur: Kuşlar isimlere şifre oluşturur, operalar kuşlardan isim alır, laflar insanların ağzından kaçar (ama bazıları yine de anlama kavuşamaz). Bu da çölde yaratıcılarının kendileri olduğunu fark etmeden aynı dokuyu sonu gelmeyecek şekilde izleyen Dupont ile Dupond'un bir başka gerçeğidir.

Abraham ile Torok için Sergei Pankajev ya da "SP", tüm "cızırtı" sözcükleri arasında ekstra özel ama hiç dillendirilmeyen bir sözcüğe sahiptir. Bu *gerçekten* sessiz sözcük, Rusçada "ovmak, sürterek öğütmek, kazıyarak temizlemek ve yara" anlamındaki *tieret*'tir. Bu da düşsel bir gökdelen (Almanca *Wolkenkratzer*) aracılığıyla Rusçada kurt anlamına gelen *Volk*'a, oradan yerleri silen Grusha'ya, Tierek Irmağı'na, (Rusçada *Tieretsa* olarak okunan) Teresa'ya, eşekarısının kanatlarını koparmaya (*tierebit*) ve bir dizi başka sahneye geçiş yapar. *Tieret*, kriptonimik bir ağda cinsel haz, korku ve ölümle bağlanmakla kalmaz, SP'nin kriptasını (tıpkı RG'ninki gibi) belirleme ve silme sürecini de temsil eder. Abraham ile Torok, bu en üst düzeyde gizli sözcüğün hastanın aşk nesnesi haline gelecek kadar muktedir ve güçlü olduğu sonucuna varır. Kişi bunu güvende tutmak için kriptasına gömer, kâh çıkarıp kâh saklayarak,

dile getirmeden söyleyerek, "bir kişiye ve herkese, özellikle de psikanalistine yorulmadan ve usanmadan tekrarlayarak hayatı boyunca beraberinde taşır: 'Burada hiçbir şey yok,' –Fransızca *rien*, *Tintin*– 'sıkı sıkı sarıl ona.'"

iv

Tamam. Şimdi şunu soruyor olabilirsiniz: *Tenten* kitaplarında *kimin* kriptasını ihlal ediyoruz? Felaketle sonuçlanan ilk olgu atası Şövalye Francis'in terk edilmesi ve tanınmaması (ve ayrıca Şövalye'nin annesinin XIV. Louis'nin kolları arasında istif ettiği haz) olduğuna göre Hadok'un kriptasını mı? Durum bundan daha dağınımlıdır: Dupont ile Dupond, Turnesol ve Tenten'in kendisi de olgunun ritmine Hadok kadar uyum sağlayarak davranır, hatta bunlara Séraphin Lampion, Karaayak Kızılderilileri, Emir ve yan karakterlerin çoğu da dahil edilebilir. O halde, ihlal edilen kripta, felaket motifi Léon ile Alexis'in terk edilmesi, haz unsuru da Marie Dewigne'ninki olan Hergé'nin kriptası mıdır? Tisseron, etkin şekilde ikinci olasılığa yönelir ve Tenten külliyatını Hergé'nin kendi sıkıntılı tarihöncesini kazarak yeniden inşa etmesi, saat 2'de kendi öğle vaktini araması olarak yorumlar. Yapılan çok geniş psikolojik araştırmalar, travmanın ailelerde kuşaklar sonrasına kadar aktarıldığını göstermiştir (hatta çocuklar ebeveynlerinin ve onların ebeveynlerinin hiç bilmedikleri travmalarının belirtilerini gösterebilmektedir); Tisseron da Hadok'un öfke ve alkolikliğini, Turnesol'ün kasıtlı sağırlığını, Dupont ile Dupond'un imgeleri izlemedeki beceriksizliğini bu kompleksin aleni belirtileri olarak görür. Georges Remi adının Hergé'ye çevrilmesini şifreli bir geriye dönüş olarak sunar, çünkü Remi soyadı en başından

bir "yalan"dır ve ona göre Hadok'un sonradan bulunan asilzadeliği de aile statüsünün tazmini arzusunu işaret eder. Sildavya lisanında "kral" anlamına gelen "kar" sözcüğünün kendini defalarca tekrarladığını saptayan da Tisseron'dur: Külliyat boyunca Karabudyan, Huaskar, Karreidas, Pikarolar, Ottokar, Raskar Kapak ve benzer birçok sözcük kendini "kraliyetten birinin mevcudiyetinin anısı" gibi –nerdeyse bir büyülü sözcük gibi– defalarca gösterir.

Tisseron tamamıyla "haksız" sayılmaz ama yaklaşımında iki sorun vardır. Bunların birincisi, kriptanın yapısının ailenin yapısından büyük olmasıdır. Bu kavram, çalışmalarda en başından beri yer alır: *Tenten Sovyetler'de* macerasındaki hayalet gramofon sahnesi, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'ndeki hayalet-ata-papağan sahnesinde geçen aynı unsurları (hayaletler, aktarım, gömülme, hazine, hatta yamyamlığın gölgesi) içerir ve bu durum aile efsanesi ortalıktan çekildikten, hatta alegorik anlamda bile işlerliğini yitirdikten çok sonra da canlılığını ve varlığını aynı ritimle korur. Tenten *Ambardaki Kömür*'de şifreli mesajlarla uğraşır ve *Firavun'un Puroları*'nda da durum aynıdır, ancak ikinci örnekte kripta, travmaları Hergé için çok özel olmayan 20. yüzyıl ortası karakterine bürünmüştür. Dupont ile Dupond'un *Hedef Ay* başlıklı kitapta tesiste dolaşırken kendi röntgen görüntülerini iskelet sanarak dehşete düşüşü örneğindeyse kripta teknolojidir.

Sonraki macerada ana karakterler Tenten'in "bir ölüm mekânı" olarak tanımlayacağı Ay yüzeyine gider ve bu yolculuğu "mezar", "uçan tabut" gibi deyişlerle andıkları şeyle yapar. Radyo mesajları roketten Ay yüzeyine, oradan dünyaya gidip gelir, o arada kötü adamlar bunları dinler. Burada da zaman dilimleri katmanlıdır: Dupont ile Dupond dikkatsizlik nedeniyle kaçak yolcu durumuna düşmüştür, çünkü öğlen ile saat 14:00

ya da başka deyişle roketin fırlatma saati olan 01:34 ile 13:34 arasındaki farkı bilmezler. Burada güneş yine özenle ele alınır (Turnesol kendi seyir defterine, "Kalıcı güneş radyasyonunun doğrudan ölçümlenmesinde ve ultraviyole güneş tayfının sınırlarını kesinlikle saptamakta başarılı olduk," diye kayıt düşer) ve ardından yine tutulma yaşanır (Tenten de Ay gecesi bastırırken, "Güneş tamamen yok oldu," diye rapor verir). Burada da (tam gerçekleşmeyen) bir terk olayı yaşanır, aristokrat tavırlı Jurgen, Kaptan'ı, dedektifleri ve Turnesol'ü Ay yüzeyinde bırakmaya kalkar ama bu girişim işe karışmasını "aile didişmesi" olarak tanımlayan Tenten tarafından engellenir. Tüm bunları bir otobiyografik kodun ya da stenografinin ötesinde yorumlamamız gerekir mi? Mesele bilim, ahlak ve yaratıcı süreçle de ilgili değil midir?

Birçok şeyin eşanlı yaşandığı *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta yarasalarla Taş Devri'nden fırlamış gibi görünen yaratıklar, radarlarla ayarlanabilir kanatlı jetler, İkinci Dünya Savaşı sığınaklarıyla içinde şifreler barındıran mağaralar, psişik aktarımlarla "oradan geçerken" insanlara merdiven indiren uzaylılar yan yanadır. Bu da şifreli otobiyografiden mi ibarettir? Aynı zamanda doğaya, yozlaşmaya, bu gezegenin üstündeki ve zamanın içindeki durumumuza dair anlatılar değil midir? Kitap havaalanında başlar ve havaalanında biter ama bu aslında Hergé'nin genel tarzına uygun değildir. Burada bize Alman şair Goethe'nin dediği gibi hepimizin uzaylı ya da "bu karanlık dünyada birer misafir" olduğumuz konusunda ipucu vermeye başlamış olamaz mı?

Bu da bizi ikinci soruna getiriyor. Herhangi bir sabit durumu okumak, ima edilen ya da gönderme yapılan diğerlerini elimine etmez, hatta ayrıca ve daha temel düzeyde, çalışmanın içindeki "tekrar enfekte olma" durumunun kaçırılmasına

neden olur ki burada çalışmadan kasıt, onun yüklenmiş haz mantığıdır. *Tenten* kitaplarının içeriği ilerledikçe dokular da farklı bağlamlarla "taşınarak" tekrarlanır ve aynı süreç içinde yayılırken kendi momentini toplayan etkin virüs örneğindeki gibi değişime uğrar. Abraham ile Torok, kriptonimlerin sadece gizli bir fetişi "tanımlamadığı", kendilerinin tekrarı dayatan fetiş haline geldiği görüşünü öne sürer. Eğer Hergé'nin külliyatı şifreli mekanizmalar içeriyorsa bu, aynı mekanizmaların ortaya çıkarılabilecek bir şeyler gizlemekle kalmadığı, şifreler oluşturmaya devam ettiği anlamına gelebilir. Tenten bir çeteyi çökertiyor, bir radyo vericisi buluyorsa kripta orada oluşur ve başka bir yere aktarım yapmaya başlar: Güney Amerika, İskoçya, Orta Avrupa, uzaktan kumandalı bir gemi maketi, uzay. Bundan öğrenmemiz gereken bir şey var. Nedir o şey? Keşfetmeye girişiğimizde, karşımızdaki çalışmalar Kaptan Hadok'un, Tenten'in, Dupont ile Dupond'un, Turnesol'ün ya da Hergé'nin psikolojisini açıklamaz. Onları her replikte kendini tekrar şifreleyen, herhangi bir bireyin ötesinde gelişerek hayata geçen, fantastik düzeyde dinamik katmanlara ve ardışık şifrelemelere sahip bölümler aracılığıyla okumamız gerek.

Kripta, çözümlemeci değil, yaratıcı bir sürecin altını çizer. Asla tedavi bulamayacak bir patolojik durumun yanındadır o. Hergé, 1950'lerin sonlarına doğru gördüğü uçsuz bucaksız beyaz uzanımlarla ilgili korkunç düşler nedeniyle psikanaliste başvurmuştur. Doktor da ona yazmayı bırakmasını söylemiştir. Hergé doktora gitmeyi bırakmış ve uçsuz bucaksız beyaz uzanımlar içeren *Tenten Tibet'te* kitabını yazmaya başlamıştır. Asıl ilginç nokta kendi isminde gömülü olan ve külliyatın gerisindeki manevralarla ortaya çıkan aile geçmişine dönük RG şifresi değil, kriptanın çalışmalarda kendini belirginleştirmesi ve sonrasında silmesiyle görülen çifte edimdir. Bu olgunun ge-

riye yönelik davranışları yazma ve okuma edimlerinin davranışını belirler. Önce kripta gelir, bunu oraya bir bedenin yerleştirilmesi ya da atanması ihtimali izler. Bir bedenin kriptaya kapatılması elbette ki Tenten'in düşmanlarının onu ya da diğerlerini çaresiz bırakma stratejisidir; *Firavun'un Pusları*'nda bu stratejinin kurbanı olan Mısırbilimcilerin, okura mumyalamanın tehlikeleri konusunda uyarı işlevi yapması amaçlanır. Tenten ile ilgili harika nokta ise defalarca kötüler tarafından bir mezara kapatılsa, bir şeylerle sarmalansa, deli ceketi giydirilse de her seferinde kurtulması ve her kurtuluşunda benzer bir tehditle tekrar karşılaşıp bunu da bertaraf etmesidir. Bununla da kalmayarak fırçasıyla tüm ağaçlara Kih-Oskh işareti çizen Sarcophagus gibi huysuz bir tavırla aynı şifreyi tekrarlar; bunu değişime uğratıp daha gelişkin bir formda kullanmak üzere beraberinde her yere taşır.

Tenten her zaman kurtulur. Kurtulmalıdır, çünkü yeni bir sinyaller dalgası yakalamakta kullanacağı telsiz vericisi onu bekliyordur. Ve her kurtuluşunda yazım olgusu da onunla birlikte selamete erer ki elbette bu da iyi bir okumayı beraberinde aynı duruma taşır. Tenten (bir "gazeteci" olarak) okunacağını bilir. Hatta Ay'ın yüzeyine, "Günün birinde ayak izlerimizi takip etmeleri muhtemel olanlar için" mesajını bırakır. Ayrıca bir telsiz operatörü olarak radyo dalgalarının gönderimlerini sonsuza dek uzayda taşıyacağının da bilincindedir. Bu sinyallerin nerede duracağını ya da nihayetinde nasıl bir anlama kavuşacağını kim bilebilir ki?

4

Kastafiore'nin Klitorisi

i

Balzac'ın kahramanı Sarrasine, bir opera şarkıcısına âşık olur. Roma'daki Teatro Argentina'da onu ilk dinleyişinde haykırışlarına engel olamaz ve sahneye atılma isteğine kapılır. Öyle derin bir heyecana sürüklenir ki yerinden kalkıp tiyatrodan çıkar ve ayakta durabilmek için bir sütuna yaslanır. "Hayatının kırık bir vazodan boşalan su misali bedeninden çekildiği hissine kapılacak kadar büyük bir zevk duymuş ya da belki keskin bir acı hissetmişti," diye yazar Balzac. Sarrasine eve dönünce kadının resmini yapmaya başlar, bunu bir çılgınlığa kapılmış gibi defalarca tekrarladıktan sonra bu kez de heykelini yontmaya koyulur. Ertesi gün sahnenin hemen kenarındaki locayı tüm sezon için kiralar. Birkaç gece sonra şarkıcı onun farkına varır, bir aracı vasıtasıyla ilişkiye geçer ve Sarrasine'in çöküşünü başlatacak, onu toplum içinde hem aptala hem de kurbanlık ineğe çevirecek olan mekanizma böylece çalışmaya koyulur.

La Zambinelle, Jommelli söyler, la Kastafiore ise Gounod. 7 *Kristal Küre*'de Kastafiore'yi dinleyen Hadok'un yanındaki Milu ulumaya başlar ve Kaptan locasından çıkmak zorunda kalır. Kendini bitkin hissedince bir sütuna dayanır ama dekor parçası devrilir, bir inek kafasının yerinden fırlamasına ve başına geçerek görüşünü engellemesine neden olur; önünü göremeyen Kaptan sahneye koşar ve alçaltıcı bir duruma düşer (sonunda büyük bir orkestra davulunun içinde sıkışıp

kalır). O da Sarrasine gibi locayı sezonluk kiralamıştır. Ancak mukayesenin burada son bulması gerekir, çünkü Hadok opera şarkıcısına yönelik bir takıntı beslemez; oraya tekrar tekrar gitmesinin nedeni aynı temsilde yer alan, suyu (İngilizce versiyondaki gibi viskiye değil) şaraba dönüştüren ve numarasını evde takıntılı bir şekilde defalarca denediği sihirbazdır. O hokkabazlık numarası karşısında kendinden geçmiş, aklını buna takmıştır. Şimdilik öyle olduğunu kabul edelim.

La Zambinella hangi opera eserlerini söyler? Bu, okura açıklanmaz. Eser Jommelli'nin Troya'dan dönmekte olan asil Aineias'ı yolda baştan çıkaran kadın kahramanı anlatan 1747 tarihli *Dido Abandonnata* operası olabilir. Kastafiore'nin ise *Faust*'tan Mücevher Aryası'nı seslendirdiğini biliyoruz. Gounod'nun 1872 tarihli operasının ikinci perdesinde Faust ile şeytani suç ortağı Mephistopheles, genç ve güzel Margarita'nın bahçesine gizlice girer, Mephistopheles pazarlamacı Oliviera da Figuera'yı andırır şekilde komşunun dikkatini dağıtırken Faust da kızı ayartır. Mephistopheles doğaüstü güçlerini yaşlı Faust'u genç göstermek için kullanmakla kalmamış, kızın rakip talihlisinin bıraktığı çiçeklerin güzelliğini gölgeleyecek harika mücevherlerle dolu bir kutu yaratmıştır. Güzel Margarita mücevherleri boynuna tutar ve, "*Ah! je ris de me voir si belle en ce miroir...*", "Ah! Bu aynada kendimi böylesine güzel görmek yüzümü güldürdü..." diye şarkı söyler. Ardından, "Ben hep Margarita mıydım?" diye sorar. "Hayır," der, "bu benim yüzüm değil, bir kral kızının yüzü." Faust'un yaklaşımına önce dirense de penceresinin altındaki bahçede tekrar ortaya çıkınca ona karşı koyamaz. Hamile kalır, çocuğu öldürmekle suçlanır, çıldırır ve idam edildikten sonra melekler tarafından alınır.

Kastafiore sadece bu aryayı söyler. Rossini, Puccini ve Verdi'den şarkılar da söyleyeceğini duyursa bile kitaplarda sadece

Gounod'nun eserlerini seslendirir. Mücevherlere dair şarkılar söyler ve hayranları ona mücevher hediye eder. Nedir mücevher? Sevgi sembolü elbette ama bir yönüyle hafiflik, tehlike anlamı da yansıtır. Mücevher beraberinde uygunsuz teklif getirir; erkeklerin bu şeyleri kadınlara hediye etme nedeni onları izdivaca değil, yatağa sürüklemek de olabilir. Hergé mücevherleri sever bir görüntü sunar; onları *Tenten* kitaplarında özgürce etrafa saçar. Kongo'da ülkenin yerlilerini teröre sürükleyen bir elmas dalaveresi vardır. *Kırık Kulak*'ın konusu insanları zehirlenmeye karşı koruyan kutsal bir elmasla ilgilidir ve bunun çalınması bir anlaşmanın ihlalini temsil eder, yıkım getirir. *Tekboynuz'un Esrarı-Kızıl Korsan'ın Hazinesi* ikilemesinde elmaslar zamparalığın kalıtıdır ve ayrıca (Kızıl Korsan'ın onları ele geçirişi ve Şövalye Francis'in geri alışı sırasında olmak üzere iki kez) katliam yaşanmasına yol açmıştır. Bu faslın Tenten'in zamanına yansıyan kısmıysa Hadok ile beraberindekilerin daha sonra süreceği hayat tarzına zemin oluşturacaktır.

Sonraki maceralar olan *7 Kristal Küre* ve *Güneş Mabedi*'nde mücevherler yine geçmişin bir zamparalık hikâyesine bağlanır. Bunlar da kutsaldır. Bulunup ortaya çıkarılmalarına rağmen maceranın sonunda Tenten, Hadok ve Turnesol'ün yaşam seviyesini yükseltmezler; son ele geçirilen mücevherler bunu tatminkâr şekilde yapmıştır. Yeni mücevherler Tenten ile Hadok'a bunların yeri, hatta Güneş Mabedi'nin varlığı konusunda hiçbir şey söylememeleri sözünü verdikten sonra gösterilir. Rüşvet, hatta diyet etkisindelerdir. Bunu kavrarsak, önceki hikâyeye bakar ve orada da durumun farklı olmadığını görürüz: ifşanın, ortaya vurmanın ikamesi. Ve bu da bizi mücevherlerin *Tenten* kitaplarında daha derin bir gerçekten kuşkulanmaya götürür: Mücevherlerin bir sırrı vardır.

ii

Kastafiore sese, hatta bunun ötesinde bir şeylere sahiptir. Sesi her türlü söyleme üstün gelebilir; bu özellik *Tenten ve Pikarolar*'daki Tenten'in yargılanması sahnesinde öne çıkar ya da aynı kitapta Tenten'in odadaki dinleme sistemini etkisiz kılarak Pablo'nun söyleyeceklerini duymak için gramofonda onun plağını yüksek sesle çalması örneğinde olduğu gibi geri planda yer alan bir konuşmayı örtmekte kullanılır. Kastafiore'nin sesi Tenten ile Hadok'u Wadesdah'dan Tibet dağlarına kadar her yerde izler. Bazıları ondan hoşlanır, örneğin La Scala'da izleyici kitleleri daha fazla dinlemek için tezahürat yapar; bazılarıysa nefret eder, örneğin Los Dopicos savcısı avukatları o şiddetli taarruz karşısında titrerken, "Kesin! Kesin! Kesin!" diye bağırır. Klow'da kendisine eşlik eden müzisyenler şarkıcıya çıkardığı ses nedeniyle hayretle bakar, hatta mikrofon geri eğilerek uzaklaşmaya çalışır.

Bu neyi anlatır? Bir cinsellik, taciz, haz, utanç, kayıp çocuk, çılgınlık, mahkûmiyet hikâyesini. Kriptanın ortaya çıkışları, gönderimleri ve ritimleri Bianka Kastafiore'de tek bir karaktere gömülü haldedir. Kadın, Hadok'un tabiriyle bir afettir ve sadece geri döneceği umudundan ibaret değil, dönüşün kendisi, muzaffer varlık vurgusu, performans tekrarlamak üzere sahneye tekrar çağrılışıdır. Kastafiore vasıtasıyla (Hadok'un, Hergé'nin, herkesin ve hiç kimsenin) primal sahnesi bir mite

dönüşür, büyür, tekrarlanır (hem de defalarca).

Kastafiore'nin kitaplarda izini sürelim. İlk olarak Tenten ile Auberge de la Couronne, yani Taç Hanı'nda tanışacağı *Ottokar'ın Asası*'nda ortaya çıkar. (Hanın adındaki önemli kraliyet bağlantısı İngilizce versiyonda Arabacı Durağı'na çevrilme nedeniyle kaybolmuştur.[1]) Tenten burada Sildavyalı bir köylünün at arabasından Kastafiore'nin otomobiline terfi eder. At arabasıysa handan biraz ilerideki ormanda Tenten'in nerede olduğunu sorgulayacak olan mutlakıyet karşıtı komplocular tarafından durdurulur. Köylü kekemedir ve Tenten'in yaklaşan arabada olduğunu ifade edemez, motor sesini duyan komplocular bir kayanın gerisine saklanır, köylüyse aralarından geçen arabayı işaret eder. Adamlar nihayet geri döndüğünde köylü, "O gggenç ada-aaaaa-m, şşşş-u ge-eeee-çen aaaaa-raba-aaaa-daydı..." diye kekeler. Sözel ifade de sanki az önce sözünü ettiğimiz mikrofon gibi aktarılacak mesajdan çekinerek uzak durmaktadır. Dil konuşamaz ve kulak duyamaz: Kastafiore kendisi için şarkı söylemeye başlayınca Tenten de Hadok'un tiyatroda yaptığı gibi handa bir şey unuttuğunu öne sürerek arabadan kaçar. Yürürken kendi kendine, "Kurtulabilmek için ne olsa söyleyebilirdim..." der. Ertesi akşam kralın huzurunda şarkı söyleyen Kastafiore'nin icrasını asanın çalınacağını haber vermek için bir kez daha kesecek ama sözel iletişim bu sefer de Jorgen ile yanındakilerin ağzını tıkaması nedeniyle gerçekleşmeyecektir. Ertesi sabah asa çalınır, kralın ulus üzerindeki gücünü tamamen kaybetmesi tehdidi doğar.

Köylünün arabasını durduran komplocunun yüzüne bakalım: Hadok henüz yaratılmamıştır ama adam onun yüzüne,

[1] Aynı durum "Yolgeçen Hanı" gibi çeviri sakillikleri nedeniyle Türkçe edisyonlar için de geçerlidir. (ç.n.)

sakalına ve ifadesine sahiptir. Hadok'un *ortaya çıkmadan malum olan* halidir yani.[1] Kraliyet Hazine Dairesi'nin kapısındaki muhafızlara bakalım: Onların hepsi de proto-Hadok'tur. Hadok sonraki macera olan *Altın Kıskaçlı Yengeç*'te ilk kez okur karşısına çıkacaktır ama bu hikâyedeki, "Alo, evet ben Sirov..." repliğinden itibaren rahim evresi yaşamaya başlamıştır. *7 Kristal Küre*'deki konser salonunda Sarrasine'i hatıra getiren sonraki ortaya çıkışında Hadok (*Tenten* kitaplarının İngilizce yayın dizilişinde bu kitabın *Ambardaki Kömür* ve *Turnesol Olayı*'ndan sonra yayımlanması nedeniyle yapılan tüm çeviri ve editörlük ayarlamalarına rağmen) Kastafiore'yi ilk kez görüyordur ya da biz ilk kez karşılaştıklarını görüyoruzdur, çünkü Kaptan on altı gecedir aynı temsili aynı locada izlemektedir. Ancak kendini kitapların tümünde gösteren geriye dönüş olgusu, Kaptan'ın onunla kişilik gelişiminin orman karanlığına gömülmesi uygun görülmüş bir primal sahnesinde karşılaştığı ipucunu da verir ki şarkıcının sürekli icra ettiği baştan çıkarma, taciz ve terk ediş teması böylece bir kez daha kendini göstermiş, tekrar etmiş olur. Kaptan'ın takıntı düzeyine getirdiği şey aslında ucuz bir numara, hokkabazlık düzeyinde basit bir el çabukluğudur. Kastafiore bu basit numara vasıtasıyla Kaptan'ı kendine meftun etmiştir. Hadok, *Hedef Ay*'da mini kraliyet asası olan piposunu kaybetmeden önce kontrol panelinin tuşlarını bir piyano gibi kullanarak onu taklit edecek ve şarkısını söyleyecektir: "*Ah! je ris de me voir si belle en ce miroir...*" Aslında Kaptan, kendisinden bile saklasa da kadına büyülenme düzeyinde bir hayranlık beslemektedir.

Bu sahne beş kitap sonra, Kastafiore bir sonraki karşılaşmaya sahne olan *Turnesol Olayı*'nda ortaya çıkışında kendini

[1] Metinde "avant la lettre" yani "icat edilmeden/yaratılmadan/var olmadan önce" deyişi kullanılmıştır. (ç.n.)

tekrarlayacaktır. Hadok, Tenten ve Milu tiyatroda oturmuş onu dinliyordur (ama bu kez Milu'nun ağzı Tenten'in Klow'da olduğu zamanki gibi bağlıdır). Yine kulise giderler ve kaptan ilk kez kendini Kastafiore'ye takdim eder. Aslında bunu şarkıcı "balıkçının" adını sorduğunda ne diyeceğini bilemeyerek yapar: "Eeee... Hodak... Şey... Hadd... Bağışlayın beni, Hadok." (Konuşma dili bir kez daha yeteriz kalmıştır.) Bu kez gücü kaybetmenin eşiğinde olan, hazine odasına girilen Ottokar değil Sponsz'dur. Aslında mesele, hikâyenin başında Hadok'un aynasının dağılmasına, vazoların kırılmasına neden olacak ses silahını keşfeden sağır Turnesol'dür ve bu da *Sarrasine*'den bir metafor yankısı aktarır (Séraphin Lampion kırık aynayı görünce, "Hanımla kavga mı ettiniz?" diye sorar).

Buradaki ilişkiler en hafif deyişle karmaşıktır. Ama hepsi belli bir telaffuz hatası ya da bunu işaret eden bir aksaklık etrafında döner (çünkü Fransızcada "şantaj" [*chantage*] sözcüğü "şarkı söylemek" deyişiyle aynıdır). Hadok'un *Güneş Mabedi*'nde çığ düşmesine neden olan hapşırığından sesin tehlikeli olduğunu ve dağları yerinden oynatabileceğini öğrenmişizdir ama *Ottokar'ın Asası*'nda sahneye çıktığında Kastafiore'nin sesinin bir silah olarak gösterildiğini unutmuş olabiliriz. Aryanın "Ben hiç Margarita oldum mu?" dizeleri söylenirken arabanın camına bakarak, "Neyse ki bunlar sağlammış," der. Daha sonra (ileride ayrıntılı bakacağımız) *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde Kastafiore yakın zamanda "başkentleri fethetmek üzere Güney Amerika'ya gideceğini" söylediğinde Hadok mırıldanarak, "Gidecek ve oraları da harabeye çevireceksin!" der. *Turnesol Olayı*'ndaki kent yıkıcı silahla ilgili de bir kurnazlıktan kuşkulanmamız gerek. Sonuçta silahın herkes tarafından aranan planları da tıpkı Kızıl Korsan'ın hazinesi ve Güneş Kral'ın sırrı gibi en başından beri evdeydi.

Kastafiore, *Ambardaki Kömür*'de büyük bir rastlantı eseri ortaya çıkar (ve Kaptan denizden kurtarılırlarken onun kendilerini "Sanat" namına selamlaması karşısında, "Sala geri mi dönsek?" diye sorar); ardından şarkıcının izine *Tenten Tibet*'te kitabında rastlanır (ve Kaptan Şerpaların telsizinde onun sesini duyunca, "İnsan hiçbir yerde bir an bile rahat edemeyecek mi?" diye söylenir) ve nihayet Hergé'nin başlığa onun adını verdiği başyapıtı *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde asıl çıkışını yapar. Kitabın kapağı bile dâhice dokunuşlara sahiptir: Kastafiore spotların altında ve kameraların karşısında şarkı söylerken Kaptan elleriyle kulaklarını kapatır, Tenten ise ön planda parmağını dudaklarına götürmüş şekilde okura bakar. Kapak kompozisyonu kitabın içinde tekrarlandığında Kastafiore, Hadok'un sağlığında yoldan çıkarılma ve terk edilme draması yaşamış olan atasına adanan Denizcilik Salonu'nda yine Mücevher Aryası'nı söylüyordur ve önde de bu aile büyüğünün putu andıran heykeli vardır. Şövalye Francis'in Tekboynuz'un havaya uçmasının ardından çıktığı adada dostluk kurduğu yerliler onu yaptıkları putta ağzı birisine bağırır gibi alabildiğine açık halde betimlemiştir. Kastafiore onun verilmesine imkân olmayan mesajını herkesin duyabileceği tonda ve açıkça seslendirmektedir. İcrasının her kesintiye uğrayışında (ki sayarsanız bunun üç kez olduğunu görürsünüz) aryayı en başından alır.

Freud'un çok iyi bildiği gibi gizli tutulan, bastırılan şey tekrarlar. Hadok küçük çingene kız Miarka'nın ilk karşılaşmalarında elini ısırdığını ailesine söylemez ve bu sahne tekrar tekrar yinelenir: Papağan onu iki kez ısırır, arılar defalarca sokar. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde tekrar olgusu takıntı düzeyindedir. Tüm kitap çevrimler şeklinde ilerler: merdivenden düşmeler, inşaatçıyı aramalar, gamlar, gamlar, gamlar. Piyano gamları öylesine bir mekanizma düzeninde akar ki yerini bir kaset

kaydına bırakır ve piyanist de sahne gerisinde bir yerlerde işine bakar. Muazzam bir kendi halini düşünme, özbilinçlilik durumu vardır: "MERHAMET! MÜCEVHERLERİM!", "Haydi bakalım! İncik boncuğunu yine kaybetti." Ritmi kavrayan kişi buna ayak uydurup kör noktaları arasında ilerleyebilir: Wagner, fotoğrafçı, saksağan...

Turnesol mekanizmalardan hiç anlamaz, bunların kablolarına takılıp durur. Elbette bu da bir göz boyamadır, çünkü her şeyi gayet iyi anlar. Kastafiore'nin şarkılarını duymaz, hatta kadının şarkıcı olduğunu bile bilmez ama hikâyenin daha temel bir katmanına, ses-ötesi frekansa ayarlanmıştır. Elini öptüğünde Kastafiore, "Profesör, beni utandırıyorsunuz!" der ve Turnesol da ünlü olduğuna inandığı tablolarındaki "renk kullanım mükemmelliğini" konu ederek ona kompliman yapar. Fransızca orijinalde Kastafiore, "*Vous me faites rougir!*" yani "Kızarmama neden oluyorsunuz!" der. Turnesol sonraki birkaç günü bahçesinde "yeni bir gül çeşidi" yaratmakla geçirir: "ideal, parlak, lekesiz" bir beyaz gül. Güle verilen isim nedir? Bianka Kastafiore. Profesör bu isimle Kastafiore'yi "aklaştırır", bekâretini yitirmiş bir kadını lekesiz bir güle dönüştürür. Kendi mutlak sessizliğe yaklaşmış sesler dünyasında bir çiçeğe lisan enjekte etmiştir. Ve gonca veren bir gülden, karşılıklı bilgi polenlenmesi vasıtasıyla *Paris-Flash* haberi doğar. Ancak gazetecilerle yapılan ve gülün sırrının evlilikle, Brüksel'deki çiçek sergisinin Kaptan ile Kastafiore'nin tanıştığı yerle karıştığı konuşma, aslında karşılıklı yanlış anlaşılmalardan ibaret değildir. Roketbilimcinin yörünge çizme becerisi sayesinde çıkış ve dönüş noktaları arasında eliptik bir yol izleyecek şekilde tasarlanmıştır. Neden? Çünkü dile getirilmeyen bir "nişan" olgusunu açık ederek her şeyin başladığı noktaya yönelir: Gizli bir cinsel uyum vardır ama fark edilmeyecek şekilde çevrime sokulmuş-

tur. Bu olgu tekrar kendine yönlendirildiğinde yanlış okunacaktır. Tıpkı Dupont ile Dupond'un çölde dönüp durması gibi.

Kastafiore'nin Mücevherleri, sonsuz regresif, sonsuz geriye dönüşlü, sonsuz vurguludur. Anlam katmanlarını üst üste koyulmuş gözlemeler, oyuncak yapı tuğlaları, asetat sayfaları gibi dizer: aile sırrı katmanları, üslubu abartılmış komedi katmanları, medya röportajı, iletişim kuramı, toplumsal eleştiri katmanları, Kaptan'ın deyişiyle *et patati et patata*. Ancak tüm bunlara rağmen her türlü imlemin, göndergenin eşzamanlı olarak silinmesi de devam eder. Neye dairdir bu kitap? Kim bilir? Önceki üç kitaptan biri olan *Turnesol Olayı*'nda Profesör"ün ses silahının Hadok'un camlarını tuzla buz edişini Moulinsart'ın dışında kamp kurmuş halde izleyen insan kalabalıkları vardır. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde ses silahı daha güçlüdür, çünkü tehlikede olan şey de daha büyüktür. Ve bu kez medya şatonun içine alınır, tüm dünya onun vasıtasıyla görmeye ve işitmeye davet edilir. Herkes önceki seferde olduğu gibi hayal kırıklığına uğrar. Kendi ses-ötesi katmanında olan Turnesol da bunun farkındadır. Yetiştirdiği gülün beyazlığında (Bianka'nın saflığının aleni iadesinin ötesinde) bizi farklı tarafa yönlendiren bir anlam ilerlemektedir; gerçek travma bekâretin kaybedilmesi değil, bunun tersi olabilir: bahçıvanla yapılan ama tamamına ermeyen "beyaz evlilik". Aslında kitap, bu tamamına ermeme olgusunu tekrarlatarak her alanda işlemektedir. Gerçekten en basit haliyle söylemek gerekirse "hiçbir şey olmaz". Bu bakımdan ikizlerin kafasının karışmasına şaşmamak gerekir. Kastafiore onları kastederek sorar, "Neden böyle kızdılar? Ah, Tanrım! Ne yaptım yine?" diye. Hiçbir şey yapmamıştır, zaten mesele de buradadır. Dupont ile Dupond'un travması "hırsızlar" masum çıkınca kendini yineler.

Olgular nihayete ermez; sözel dil, vaatleri (evlilik) ve teh-

ditleri (şantaj) uygulamaya koymakta yetersiz kalır. Kitaba dair öylesine kışkırtıcı, boş umut verici ve kahredici şey budur işte. Ve bir de Kastafiore'nin şarkısının ıstırap aşılayan yoğunluğu. Ön kapak bize en baştan ifade etse de sırrı taşıyan ses, mikrofonla yükseldiği zamanlarda bile aynı sahnenin kitabın içindeki yansımasında gördüğümüz heykelinki kadar duyulamaz kalacaktır. Ve aynı ses kahramanları terörize edebilir, kulaklarını yakabilir ama olguyu *asıl* olgu olarak adlandırarak dünyalarını yıkmakta yetersiz kalır. Onu tersine tekrarlayarak, fabl aracılığıyla ve bir şarkı içinde çifte-söyleme taşır ki bu aynı zamanda havada yayılırken kendini silen, konuştuğunda bile susturan karşıt-söylemdir. Televizyon sunucusu, "Şimdi lütfen sizden birkaç kelime alalım sinyora," der ve Kastafiore yanıt verir: "Şey... Benim sıram mı geldi? Birkaç kelime, öyle mi? Mutluyum... Çok mutluyum... Şey... Nasıl ifade edeceğimi bilemiyorum... Ha-ha-ha!"

Olgu alanları nihayete ermez. Sözel dil bir şey söylemez. Ve elbette bu da olguya gerçekleşeceği, her şeyin söyleneceği kör noktayı sağlar.

iii

Bianka Kastafiore, gazetelere göre birçok erkekle "nişanlanmıştır": Gopal Mihracesi, Baron Halmaszout, Sildavyalı Lord Chamberlain, Albay Sponsz ve Rastapopoulos olarak da bilinen Gorgonzola Markisi. Yatmış mıdır onlarla? Hergé, karakterlerinin yaşamlarını asistanlarıyla tartışarak ve bu konuyu bir düzeyde düşünerek uzun saatler harcamış olmalı. Ama hangi düzeyde? Bunu anlamak için sayfaların ya da hiç değilse sahnelerin gerisine, hikâyenin ortadan kalktığı ya da en azından önceki gibi devam etmediği duruma bakmamız gerekir. Hadok ile Tenten, *7 Kristal Küre*'de sahnelerin gerisine gidip başka bir temaya, Güneş Tanrı'nın lanetine geçer ki bu da daha geniş bir hikâyenin başka bir bölümüdür. Ancak *Turnesol Olayı* kitabında Szohôd'daki opera sahnesinde kulise gittiklerinde Kastafiore'yi bizim daha önce gördüğümüz üzere soyunma odasında bulurlar. Onların peşinde olan Sponsz da aynı yerde ortaya çıkınca, sahne arkasının da arkasına geçip önünde bir perde olan gardıroptaki giysilerin arasına saklanırlar. Oradan ne görürler?

Kastafiore, Gounod'nun *Faust*'undaki Margarita'yı (gizli polis dalkavuklarının belirttiği gibi "müthiş" şekilde) seslendirmeyi az önce tamamlamıştır. Kuliste bu karakterden sıyrılmıştır ama aralarında en güçlüsü Sponsz olan hayranlarını Margarita'nın en güzel giysisi içinde kabul edecektir. Sponsz

konuşmakta zorlanır: "Sizin gibi... ünlü bir sanatçıyla karşılaşmak benim için büyük bir... eeee... büyük bir..." Kastafiore, "Yüzümün kızarmasına neden oluyorsunuz albay," diye cevap verir, yine *rougir* deyişini kullanarak. Albay'a şampanya ikram etmeye karar verir: "Şu şişeyi açarak bir işe yarayın albay." Albay mutlu bir yüz ifadesiyle şişenin mantarını iterken Tenten ile Hadok'u arayan iki asker içeriye girer. "Sizi dangalaklar!" diye bağırır Albay. "Defolun! Sizi bir daha burada görürsem patlatırım!" Bunu yaparak sihirbazların çift bölmeli mekân oyununu kendi kendine uygulamıştır, çünkü iki "kukla" tanığı oradan gönderirken gerçek tanıkların tam arkasındaki yerde gizli olduğunun farkına varmamıştır. Tenten ile Hadok, onun Turnesol'ü kaçırışını, ses silahının planlarını verip Bordurya'da kendi özgür iradesiyle bulunduğuna dair bir belge imzalarsa Kızılhaç'a teslim edeceğini anlatışına tanık olur. Sahne çok saçma ve anlamsızdır; bunu bir yatak sohbeti ya da David Lynch'in 1986 yapımı (ve yine kesik bir kulakla başlayan) *Mavi Kadife* filminin bazı sahneleri gibi yorumlamadığımız takdirde elbette. Bu filmde bir dolaba saklanan başkarakter, çılgın kötü adam olan Frank'ın şarkıcı kurbanının karşısında cinsel heyecanlarla kıvranarak sapkın güç vizyonunu ifade edişini izler. Bu şekilde bakıldığında diğer sahne de anlam kazanabilir. Albay Sponsz da Frank gibi psikotik düşlerini ortaya saçmakta ve bunu biraz fazla hızlı yapmaktadır. Kapıya gelen askerlere "patlatırım" uyarısını yaptığı anda şampanya erken bir patlamayla mantarı fırlatır.

Burada çizgi romanlardaki nesnelerin "en etkin biçimsel kapasitesine" mükemmel bir örnek vardır: Kaba ifadeden imge çıkar ve ana aktarımla birlikte yürüyecek bir cinsel iletişim kanalı açar. Tisseron kitaplarda bu türden örnekler bulmuştur: *Hedef Ay*'da Kaptan'ın piposunun sürekli kırılması (*casser la pipe* deyişi "kastre edilmek" anlamına gelir); *Tekboynuz'un Esrarı*'nda ge-

minin direğinin aynı imayı yaratarak tekrar tekrar kırılması. Bu mantığı takip ederek, *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde Kaptan'ın alçıya alınarak ileriye uzatılmış bacağının da hem iğdişlik hem de cinsel organda sertleşme simgesi olduğunu söyleyebiliriz. Kastafiore'nin tutup incelediği kızarmış ve şişmiş parmakla, gülün dikeni batınca aynı hali alan ve şarkıcının dikeni çekerek kurtardığı koca burunda da sertleşme ve dikilme imaları görebiliriz. Bunlar bizim öngörü ve yansıtmalarımızdan ibaret değildir; tüm sıkı Katolik çocukların olduğu gibi Hergé'nin de fikri bozuktur ve o tür şeylere meyleder. Kabalık kanalını en yükseğe getirmekten zevk alır. *Kırık Kulak*'ta Alonso ile paylaştığı otel odasına kıçında bir kurşunla gelen Ramon'u hatırlayın. "Ahhh! Beni öldürdü..." diye inler, Alonso'nun iğnedenliğinin üstüne oturmadan hemen önce. Hergé burada onunla alay ediyordur: *Kıçına bir şeylerin batmasından hoşlanıyor musun lubunya? Al sana biraz daha.* Dahası sonraki sayfa gelir ve Ramón yaralı kaba etlerini havaya dikmiş şekilde yatarken Alonso ona gazeteden "kaktüs iğnesiyle yaralanan onbaşı" haberini okur. Sırf eğlenmek için külliyatta bir "kaba" tarama yapmaya çalışalım. *Altın Kıskaçlı Yengeç*'ten Kaptan'ın susuzluktan sanrılar görmeye başladığı, Tenten'i hayalinde fışkırmak üzere olan bir şişe şampanya olarak canlandırdığı ve Tenten'in de daha sonra rüyasında kendini bir şişenin içinde kapalı kalmış, Kaptan'ı kafasına tirbuşon dayamış halde gördüğü sahneleri hemen seçersiniz. *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde Tenten tarafından kullanılan torpil burunlu köpekbalığı denizaltının Kaptan'ın baldırları arasında sıkışmış halde denizden dışarıya fırladığı kareye rastladığınızda kaşlarınız kalkar. *Hedef Ay*'da Turnesol'ün havaya kaldırdığı elinin tam arkasındaki diyagramın bir kalçanın iki yanağını gösterdiğini kavrayınca resme bir kez daha bakma gereği hissedersiniz. Ve bunlar gibi nicelerini yakalarsınız.

Bu da bizi bir çevrimle daha önce biraz farklı sorduğumuz soruya getirir: Kastafiore'nin mücevheri nedir? Cinsel alt filtre "açık" konumdayken yapılan inceleme doğrultusunda yanıt gecikmeyecektir. Kadın o şeyin üstüne oturur. Çimen öbekleri arasında kaybedilmesi kolay, bulunması zordur. Mahfazasının içine ya da yastık kıvrımlarının arasına gizlenir. Erkeklere verdiği haz karşılığında haz alması için verilmiştir ve bu hazzı aldıkça erkeklere daha fazla haz verir. Bu bir klitoristir, değil mi? Kadın, odasının mahremiyetinde onu kutusundan çıkarır, ona bakar, dokunur, şarkı söyler, coşar: "*Ah, ah, aaaaah je ris...*"[1]

Bu bir klitoristir ve elbette değildir: Kastafiore'ye Mihrace tarafından hediye edilmiş bir zümrüttür. Barthes, Sarrasine'in la Zambinella'yı dinlediğinde verdiği tepkiler üzerine uzun uzadıya düşünmüş ve istemdışı haykırışların, etrafa saçılma imgelerinin ve sonraki akşamlar heykeltıraşın locasındaki kanepede yatışının "kendine istediği türden zengin ve değişik bir haz yaratmayı" işaret ettiğini görmüştü ki bu da *Sarrasine'in kadını duyduğu zaman cinsel anlamda boşaldığı ve her gece tekrar gelip sesine karşı mastürbasyon yaptığı* anlamındadır veya sadece *kadının sesine hayran olduğu ve onu daha fazla dinlemek için oraya tekrar döndüğü* anlamına da gelebilir. Ya da belki Barthes, her iki anlamın aynı anda geçerli olduğunu göstermektedir: "Aynen geçerli olan", mecazi olanla birlikte işlev yapan bir koddur. Eşleşme, birliktelik sistemlerinde anlam (ereksiyon için de söylendiği gibi) kodların ikisi de aktiveyse ve hareket halindeyse "gerçekleşir". Tisseron'a göre *Güneş Mabedi*'nde ellerindeki sarkaçlar vasıtasıyla çıkarımlar yapan Dupont ile Dupond, *casser la pipe* ifadesini kastre edilmek yerine piponun kırılması olarak kabul eden kötü okura örnek teşkil eder.

[1] (Fr.) "Ah, ah, yüzüm güldü işte." (ç.n.)

Öte yandan ikizler, Tenten'in kendisinin de *La Gazza Ladra* opera adıyla yaptığı şeyi, tekrarlıyordur: mecazi olandan maddi dünyaya doğru okuma yapmak. Belki Dupont ile Dupond da çifte kandırmacadan ibarettir ve *casser la pipe*'nin anlamını hadım edilmeyle bağdaştıran eleştirmeni temsil ediyordur. Ve yine, Kızıl Korsan'ın hazinesi dünya yüzünde bir yerde değil, haritanın tarif ettiği ve dünyayı temsil eden kürenin içindedir. Bundan nasıl bir çıkarımda bulunmamız gerekir? Ve bunu yaptığımızda o dünyanın mücevherlerini nasıl anlamamız gerekir? Klitorisler gibi mi?

Turnesol ise maddi olandan mecaziye doğru okuma yapar; *Güneş Mabedi*'nin sonundaki İnka tapınağını dekor sanır. Hem haklıdır hem de yanılıyordur: Kitaptaki öykü bağlamında orası gerçek İnka tapınağıdır ama külliyatın daha geniş bağlamında mecazi bir yapı, başka bir durumun (Louis ile Şövalye Francis'in durumunun) çaprazlama aktarımıdır. *Hedef Ay*'da Hadok, kıçı masanın altından çıkmış halde piposunu ararken Turnesol hesaplamalarda düzeltmeler ve düzeltmelerde düzeltmeler yapmakla meşguldür. Nesnelerin ve durumların sürekli hareket halindeki bir ikameler zinciri içinde kısıldığı sanki içine doğmuştur. *Kırık Kulak*'taki elmas eğer bir klitorisse metamorfik ya da başka deyişle Arumbaya kabilesinin klitorisidir, çünkü onların bir fetişin içinde gizlenen haz nesnesidir. Ayrıca Batılı şirketler tarafından yağmalanmak istenen Gran Chapo petrolünün taydaşıdır da: Yerküre'nin kıvrımları arasında, karanlıkta saklanan, birçok erkek tarafından arzulanan şey. Ve o şey, tıpkı Kızıl Korsan'ın mücevherleri gibi kıyımı davet etmektedir ama bu kez söz konusu olan, modern savaşın teknolojileriyle donanmış kıyımıdır. Ayrıca bir değer sembolüdür: Alonso ile Ramón için parasal, Tenten için (insanların puta duyduğu isteğini açıklaması nedeniyle) hermenötik değe-

re sahiptir. Hepsinin ötesinde, tercüman tarafından çalınmıştır. Eğer Serres'in öne sürdüğü gibi *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde zümrüdü çalan şey lisandaki aşırılıksa, *Kırık Kulak*'ta aynı şeyi yapan, lisanlar arasındaki iletişimdir: Mücevher, çeviride kaybolmuştur. Travma kitabın sonunda tekrarlanır: Tenten, Ramón ve Alonso elması kapmak için birlikte atılır, elmas da tıpkı Turnesol'ün deneme roketi gibi süzülüp gider.

Sarrasine, la Zambinella'yı görür ve mükemmeliyeti idrak eder. "Hayatı boyunca aradığı ideal güzelliğe sahiptir" kadın; yüzünde ve bedeninde "Yunanların yontu kalemlerinin taptığı Venüs imgelerinin tüm harikaları" sergilenir. Sarrasine kadının heykelini yapar ve bunun, Pygmalion'un kendi heykelinin ötesindeki ya da içindeki şeyi çıkarması misali la Zambinella'ya sahip olma yolundaki ilk adımı teşkil edeceğini umar. Ancak Balzac'ın metni de Hergé'ninki gibi ilerledikçe kendini düzeltmeye başlar. La Zambinella'nın statüsü ve doğası konusunda şüpheler doğar. La Zambinella'nın "yumuşacık gümüşi bir sesle" yönelttiği, "Ya ben bir kadın olmasaydım?" sorusuna yardımcılarının sürekli bir şeyler fısıldaşıp gülümsemesi de eklenince "kadın"ın gerçekte "erkek" olabileceğinden, bedeninden salınan döküntülü eteklerin bir penisi sakladığından şüphelenmeye başlarız. Ancak bunun "hatalı bir düzeltme" olduğu anlaşılacaktır. Sonunda la Zambinella'nın erkek ya da kadın değil, Avrupa'nın her tarafında izleyicileri çılgına çeviren, kralları galalar yapan, servetlere sahip olan ve yetenekleri kadar kaprisleriyle de tanınan 18. yüzyıl fenomeni kastratolardan biri olduğunu öğreniriz. Tüllerin sakladığı herhangi bir şey değil, hiçbir şeydir: Bir yokluk, boşluk, eksiklik, fesihtir.

La Zambinella'nın iğdişliği radikaldir. Alabileceği her türlü hazzı imkânsız kılmakla kalmaz, her şeyi zehirleyerek, her değerin içini boşaltarak metnin her tarafına sızar. "Sevmek,

sevilmek bundan böyle anlamsızdır benim için ki senin için de öyle olacaktır," diye bağırır Sarrasine, gerçeği öğrendiğinde. "Ne zaman gerçek bir kadın görsem o hayali kadını düşüneceğim artık." Hikâyeyi Madam Rochefide'e aktaran anlatıcı da cezasız kurtulamayacaktır: Kendine av seçtiği, dinlediği şey karşısında gerçek bir şoka kapılan kadın, yaşam boyu cinsellikten vazgeçer. Hadımlık sadece fiziksel bir gerçek ya da psikolojik durum olmanın ötesine geçmiş, tüm sembolik düzeni teslim alarak gerçeğe dönüşmüştür. Barthes'ın vurguladığı üzere, "iğdiş edilmenin bulaşıcı gücü patlar". Biçim, gramer ve söylem çiğnenmiştir; anlam hükümsüz kılınmıştır; "dil ölür".

Barthes'a göre Sarrasine karakteri gerçekçi sanatçı ya da yazarın ve topyekûn gerçekçi tavrın bir alegorisidir. Neden? Her şeyden önce, "gerçek" olduğunu düşündüğü şey bir dizi kültürel kodun (Venüs imgelerinin, Yunanların yontu kalemlerinin) aslında bir suretten, kopyadan ibaret olduğunu anlamamıştır; "gerçekçi" kutudaki Sarrasine (ya da şampanya mantarıyla Sponsz) okuması sadece "bir sembolün gerçekliğinin kopyası"dır. İkinci ve daha temel noktaysa, olguyu imgenin içinde, lisanın içinde istemesi ama o "iç"in boşluk olduğunu anlamamasında yatar. Daha sezgisel başka bir düzeydeyse elbette bunun farkına varır ki o düzeyde artık hadımlığı istiyordur, çünkü bu, sanatın gizli gerçeğidir ve o giz mikrop gibi kanına girdiğinden ve yerleşikleştiğinden, la Zambinella'nın sesini duymak için gerilere, çok gerilere gider. Alıcı ayarlarını sabitlediği, her yerde duyduğu, kurtulamadığı şey hadımlığın frekansı, fısıltıları, kahkahalarıdır.

Sarrasine olarak Hadok: Kastafiore'nin sesi onu nesnelerin gerçekçi yüzeyinden manzaranın derinlik arz etmediği, demir parmaklıkların sadece biçimsel olduğu ve çökebildiği, kolonların herhangi bir şeyi desteklemediği, kentlerin (ama sadece

sahte olanların) çöktüğü boş ve dümdüz bir dünyaya çeker. Bu sahne dekoru onu boşluktan ibaret olan sunağında kurban eder, boş ve yırtık bir davulun içine kıstırır. Kastafiore kendisine hitap ettiğinde, kadının sesi adını ondan koparır: Bartok, Karbock, Kapstock, hatta Balzac ama asla Hadok değil. Onu medyanın mekanizmalarına (yani kamusal, toplumsal lisana), gerisinde hiçbir şey olmayan törensel bir doyuma, hiçbir tatmin vermeyen bir doygunluğa, sevgisiz "aşk"a çekerek tuzağa düşürür. Kaptan'ın yaklaşan evlilikle ilgili haberlere duyduğu öfkeyi Sarrasine'in sözleriyle "sevmek, sevilmek nasıl kendisi için anlamsızsa, artık onun için de öyle" olacağı iması yapacak şekilde geçiştirir: "Zaten bir anlamı da yok."

Herge, kendisini bizatihi "Sanat" olarak takdim eden bu kaprisli mega-stara Balzac'ın la Zambinella'yı tarif ederken kullandığı lisanla yaklaşır. "Zalim semavi kadın," diye anar onu Sarrasine; Dopicos savcısının Kastafiore için kullandığı tanımlarsa "zehirli yılanın yüreği taşıyan büyüleyici denizkızı" ya da "altın sesli medusa" türündendir. Sarrasine, la Zambinella'nın "pençelerini erkekçe duygularına sapladığından" yakınır; Hadok ise *Tenten ve Alf-Art*'taki rüyasında dev bir kuşa benzeyen Kastafiore'nin kendisini pençelerinin arasına alıp gagaladığını görür. Savcı, "Bir kadın... Yoksa bir canavar mı demeliyim ona?" diye sorar. Kitaplar ilerledikçe Kastafiore'nin giderek daha az kadına benzediği de aslında gerçektir. Bundan (örneğin şarkıcının aslında transseksüel olduğu gibi) bir gerçeklik çıkarmaya kalkışmak, onun Sponsz, Mihrace ya da Baron ile "gerçekten" seks yaptığını ya da yapmadığını iddia etmek kadar anlamsız olacaktır. Kesin olan bir şey varsa, o da kastrasyon olgusunun "kadının" etrafında gezindiği, karakterinden çıkarak yayıldığıdır ki bunu kırılan pipolar ya da gemi direkleri gibi önemsiz, çekingen, dokundurma kabilinden imalara ba-

karak değil, olgunun bütünlüğündeki gerçekliğini, nesnelerin anlam ifade etme yeteneğini, iletişim kurulan dünya ve lisanı, bağlam içeren sembolleri gözeterek yapabiliriz. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde şarkıcı Moulinsart'daki ilk gecesinde bir şeylerden huzursuz olduğunda Tenten gelip (tıpkı Margarita'nın bahçeye bakan odasındakine benzeyen) pencereden zifiri karanlığa bakar ve külliyatın bu en parlak karesinde, "Burada bir şey yok sinyorita; kesinlikle hiçbir şey yok," der.

Sarrasine olarak Hadok ve Hadok olarak Tenten kitaplarının evreni: Barthes'ın satırlarıyla ifade etmek gerekirse, iğdiş edilmenin bulaşıcı gücü patlar; *Kastafiore'nin Mücevherleri* de bu patlamanın sıfır noktasıdır ama saçıntılar her yere, külliyatın en başına kadar yayılır; Sovyetler Birliği'ndeki fabrika dekoruyla sahte seçimlere, Kongo'daki inanışlarla totemin kofluğuna, Amerika'da ineklerin kesilip kutulanmasına, tamamlanmamış son kitapta dükkânların vitrinlerine sanat namına lisanın kendisinin yazılmasına kadar sıçrar. Kastafiore bu kitapta da ortaya çıkar ve Alf-Art'ı *un véritable rétour aux source*, yani sanatın kökenlerine bir dönüş olarak selamlar. Belki de haksız değildir bunda.

Pazarlığın, gerçekleşmeyen olgunun, anlamın iptalinin ilkesi: "Afet! Facia! Felaket!" – iğdişlik. Kastafiore'nin geleceğini bildiren telgrafı aldığında Hadok bu son kelimeyi söylememiş olabilir ama Turnesol bir şekilde bunu işitir. Olgunlaşmış, Profesör'ün çiçek numarasında kullanılmak üzere kenara konmuş bir anlam da yansıtır bu: Turnesol, bir gülü normal çoğalma sürecine baypas yapıp genetik dönüşüme ya da jenital değişime uğratarak ona "Bianka" ismini verir. İki kitap sonra, *Tenten ve Pikarolar*'da hadım edilme olgusu türler arasında bir sıçrama yaparak çiçeklerden insanlara geçer; Turnesol "şifalı otlar"dan elde edilen ve onları bilmeden yutan kişide alkol tiksintisi ya-

ratacak olan haplar sayesinde Hadok'u, Pikaroları ve hepsinden can yakıcı şekilde (elmasları önce çalınan, sonra yerkürenin derinliklerine ebediyen kayıp giden) Arumbayaları içki zevkinden yoksun bırakır. Bu arada Gran Chapo'da petrol olmadığı anlaşılmıştır ama Turnesol'ün elinde gül tutarak ve en ses-altı frekansla söylediği şey şudur: Kastafiore'nin klitorisi yok.

Balzac'ın novellasının sonunda Sarrasine, yaptığı la Zambinella heykelini bir çekiç fırlatarak kırmak ister ama (tıpkı tüneğindeki papağana bıçak atan Ramón gibi) ıskalar. Hemen o anda da la Zambinella'nın hamisi, kıskanç ve güçlü Kardinal Cicognara'nın üç adamı tarafından öldürülür ki Kardinal böylece aynı zamanda heykelin kurtarıcısı da olur. Barthes'a göre Sarrasine'i asıl öldüren şey, daha önce deneyimlediği anlamın ortadan kaldırılması, ilgasıdır. Eğer katlini "bir Hıristiyana yaraşır iyi bir hüccet" olarak görüyorsa, bunun nedeni o olgunun kendisini sabitlenmiş mutlak değer evrenine geri götürecek olmasıdır. Ramón ile Alonso da *Kırık Kulak*'ın sonunda içinde yaşadıkları evrenden alınır. Kitap boyunca peşinde oldukları, içindeki şeyi karşı koyulamaz şekilde istedikleri fetiş neredeyse buldukları anda kırılmış ve bomboş kalmıştır. Onlar zebaniler tarafından götürülürken o şey de selamete erer. Kırıldığı yerden toparlanır, parçaları birleştirilir ve ilk gördüğümüz yer olan müzeye iade edilir. Son karede geri plandaki temizlikçi, bir opera parçası söylemektedir.

5

Adonis ve Sahtesi

İ

Kaldığımız yerden başlayalım: Sanatçı Sarrasine bir heykel (la Zambinella'nın kopyasını) yapar. Bunu yaparken bedenindeki kastrasyon izini göremez. Öldürülür. "Sarrasine"in yerine "Balthazar"ı koyarsanız, Kırık Kulak'ın merkezinde yatan temayı bulursunuz: Sanatçı Balthazar bir heykel (Arumbaya toteminin kopyasını) yapar. Kasıklarına bir tür bebek bezi bağlı olan putun bedenindeki izi, yani kulağındaki küçük kırığı göremez. Balthazar öldürülür. Sonra ne olur?

Sarrasine'in heykeli (aynı zamanda Sarrasine'in katili olan) Kardinal'in adamları tarafından mermere kopya edilir ve bir müzeye verilir. Başındaki kadın la Zambinella'nın yeğeni olan Lanty ailesi, ressam Vien'e heykelin tablosunu sipariş eder ve ortaya Madam Rochefide'in merakını ateşleyerek tüm hikâyeyi başlatan Adonis çıkar. Bunun ardından başka bir ressam olan Girodet, Vien'in Adonis'ini kendi çalışmasına kaynak seçerek *Endymion ile Ay*'ı yapar. Kopyalar, kopyalar, kopyalar. Orijinale ne olduğunu öğrenemeyiz.

Aynı bul-yerleştir uygulaması burada da geçerli midir? Hemen hemen – ama Hergé'nin kurgusu daha zekicedir. Tortilla, heykeltıraş Balthazar'ı öldürdükten sonra, ona ısmarladığı kopyayı daha önce soyduğu müzedeki orijinalin yerine koyar. Bilmediği şeyse, Balthazar'ın iki kopya yapıp bunların birini ona orijinal olarak yutturduğudur. Böylece Tortilla hem öldüren ve

kopyayı yaptıran Kardinal rolündedir, hem de orijinal sandığı şey aslında sahte olan Sarrasine rolünde. O da öldürülür. Sonra öğrendiğimiz üzere, katilleri de Tortilla gibi puta saklı şeyden servet kazanma umudundadır. Balthazar'ın ticari heykeller yapan kardeşi *gerçek* orijinali ölümünün sonrasında ağabeyinin sandığında bulur ve kaynağından habersiz şekilde atölyesinde yüzlerce kopyasını yapıp ondan servet düzeyinde olmasa da mütevazı bir gelir kaynağı olarak yararlanmaya koyulur.

Hergé *Kırık Kulak*'ı yazdığında *Sarrasine*'i okumuş muydu? Mümkün. *Ambardaki Kömür*'e bakılırsa yanıt "olasılıkla" şeklinde düzeltilmelidir. Şehrazat yatının güvertesindeki partinin Lanty ailesinin "Paris'in en güzel, en zengin, en asil ve baş döndürücü ve gösterişli kadınlarının göz kamaştırıcı elmaslarla bezenmiş halde ve saçlarında, başlarında, göğüslerinde çiçekler ya da ayaklarının altında çelenklerle etrafta dolandığı, salındığı, uçuştuğu" ve o arada artık yaşlanarak "bir tür Faust havasına" bürünmüş olan la Zambinella'nın onların arasında gulyabanivari mezarlık adımlarıyla sinsice gezindiği davetlerinin yansıması olduğunu görmemek imkânsızdır. Faust'un ikinci kişiliği Mephistopheles kılığındaki Di Gorgonzola'nın şık (ve Lanty ailesinin zevk ve sefaya düşkün ahbaplarının yansıması olan) konuklarının yaptığı dedikoduları duymamak da mümkün değildir. Hergé'nin monokl takmış aristokratı, yanındaki firavuna, "Doğal olarak bazı kem diller onun gölgeli bir geçmişi olduğu söylentisini yayıyor," diye mırıldanır. Balzac'ın bir politikacıysa, "Muhteşem bir davet bu," der; bir felsefeci de mest olmuş bir halde, "Banka soymuş bile olsa Kont Lanty'nin kızıyla evlenirdim!" diye onun sözünü tamamlar.

Balzac, "Kimse Lanty ailesinin hangi ülkeden geldiğini ya da milyonlara ulaştığı tahmin edilen servetini hangi işten, hangi talandan, hangi korsanlıktan edindiğini bilmiyordu," diye

yazar. Yanıt elbette İtalya'dan geldikleri, servetinse la Zambinella tarafından opera şarkıcılığı kariyeri sırasında, gerisinde bir baştan çıkarma, kopyalama ve cinayet olan hikâyenin sonucunda derlendiği, "kadının" vârisi olmadığı için paranın aileye intikal ettiği doğrultusundadır. Ancak bu gerçekler, gayet iyi bilinmelerine rağmen (Balzac'ın anlatıcısının iğneleyerek vurguladığı gibi) "kan bulaşmış ya da iğrenç yollarla kazanılmış paranın hiçbir şeye ihanet etmediği ve her şey anlamına geldiği" Paris'te ailenin itibarını sarsmaya yetmez. Di Gorgonzola'nın parası da kanlıdır ve iğrenç bir yolla kazanılmıştır: köle ticareti. Kızıldeniz'in yüzen Paris'indeki konukları adamın servetinin kaynağı konusunda spekülasyonlar yapar ama kendilerine şampanya sağladığı sürece bunun kaynağını fazla dert etmez. Deniz suyu içmek zorunda kalan Tenten ise tam tersi düşünerek Gorgonzola'nın kurduğu tezgâhı ve onun Rastapopoulos'un ta kendisi olduğunu ortaya çıkarır.

Kopyalama, sahtesini yapma, "geçiştirme". Bu temalar Balzac kadar Hergé'nin de ilgisini çekmiş, paranın kaynağı sorusu etrafında yerini bulmuştu. Ve bu kaynak her ikisi için de bir yerde kesintiye uğramış ya da tıkanmış aile hikâyelerine bağlanıyordu. Tema, Hergé açısından yavaş gelişti ve çok sayıda kitaba yayıldı. Rusya'da sahte fabrikalarla, devletin toplayıp yığdığı (ya da Lenin, Troçki ve Stalin'in halktan yağmaladığı, hayalet bir gramofon tarafından korunan) zenginlikle; Amerika'da sahte polislerle, uydurma kalelerle ve büyük şirketlerin (yani arazilerini sömürmek için Karaayak Kızılderililerini bölgeden kovan kompradorların) toplayacağı zenginlik topraktan fışkırmaya başlayınca bir gecede ortaya çıkan bankalarla karşılaşırız.

Bu paraya, genelinde paraya (ve kalp paraya) daha yakından bakalım. Felsefeci Jacques Derrida, 1991'de yayımladığı *Given Time: 1. Counterfeit Money* (Bahşedilen Zaman: 1. Kalp

Para) başlıklı kitabında "ekonomi" sözcüğünün etimolojisine yönelir ve iki parçadan oluştuğunu bulur: Yunanca "ev" anlamındaki *oikos* sözcüğü ve yine Yunanca "yasa" anlamındaki *nomos*. İkinci bölümü oluşturan *nomos*, dağılım yasaları (*nemein*) ve paylaşım ("pay" ya da "yazgı" anlamındaki) *moira* ifadelerinden bölüntü alarak oluşmuştur. Ev ve yasanın, dağılım ve bölüntü değerlerinin yanı sıra ekonomi, "takas/değiştokuş, dolaşım ya da dönüş fikirlerini" de işaret eder. Mallar ve ürünler, paranın kendisi gibi takas edilir ve döngüye sokulur; parasını girişimle riske atan insanlar en azından koydukları kadarını geri almayı umar. Bu gerçekler üzerinde uzun uzun düşünen Derrida, "ekonominin yasasının çıkış noktasına, kökene ve ayrıca eve (dairesel çevrimle) dönüş" olduğu kanısına varmaya yaklaşır. Buradan mitik olgulara geçerek ekonominin "Odysseusvari" doğasından söz eder ve, "*Oikonomeia* daima Ulysses'in yolunu izleyecektir" önermesinde bulunur. *Odysseus* ve *Ulysses* isimleri, yazgısı ya da "moira"sı sarayına dönmesiyle son bulacak yirmi yıllık bir yolculuğa çıkmasını emreden Homeros kahramanını işaret etmektedir.

Odysseusvari döngü, Ulysses'in güzergâhı: Bu tamı tamına Hadok'un güzergâhı, izlediği çevrimi, yazgısıdır. Bir paylaşım yapıldıktan ve paylar (her oğula bir gemi olarak) belirlendikten nesiller sonra doğan Hadok, kendi atasına düşen payı bulur ama bunu yapması için başladığı yere (yani eve) dönmek üzere tüm dünyayı dolaşması gerekir. Döndüğü ev kendi geride bıraktığı değil, Şövalye Francis tarafından ona bırakılandır, yani Kaptan'ın döngüsü böylece nesillerarası olma özelliğiyle buluşur. Ve onu bu çevrime çıkmaya yönelten para (burada hazine) gerisingeri eve yönelmesine yol açar (ki o evin uşağı da tesadüfen Homeros'un *Odysseia*'sındaki karakterlerden biri olan Nestor'un adını taşır).

Derrida için ekonomi, bir başka meseleyi daha ortaya atar: armağan [*gift*].[1] Alışveriş ve dolaşımla ilgili bir diğer fenomen olan armağan, ekonomik sistemlerle de, bu sistemlerin çelişkileriyle de bağlantılıdır: "Verme" satın alma ve satmayla zıttır, çünkü "bedelsizdir". Dahası, armağan kavramının lisanı bizim felsefi ve genel fikirlerimizin merkezinde yatar ve öylesine baskındır ki edinilmiş gibi davranır ve neredeyse farkına bile varmayız. Almancada bir şeyin var olduğunu ifade etmek için *Es gibt*, yani "verir" ifadesini kullanırız; *Es gibt einen Mann*, ise "bir adam var" anlamına gelir ya da büyük felsefeci Martin Heidegger'den alıntı yaparsak *Es gibt Sein*, "burada varlık var" demektir. İngilizcede ise bir şey ya da kişi için "present" (mevcut) deyişini kullanırız ve o unsurun içinde mevcut olduğu ufuksa "şimdi"dir. Yani Derrida, düşünce ve varoluş kategorilerimize dayanak oluşturacak şekilde, bir kişi ya da öznenin başka bir kişi ya da özneye armağan verdiğini tam olarak söyleyemeyeceğimiz sonucuna varır; "nesne ve özne, armağanın etkilerine yakalanmış, armağan tarafından tutuklanmıştır"; bir bakıma armağanın "sıfır ya da sonsuz" temel döngüsünden dondurulmuş edim kareleri yansıtırlar.

Armağan ne verir? Zaman. Antropolog Marcel Mauss'un Melanezya ve Polinezya'da yaptığı incelemeleri yansıtan *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (Armağan: İlkel Toplumlarda Alışverişin Formu ve Mantığı) başlıklı ve 1950 tarihli kitabına yönelen Derrida, yazarın "Armağanın doğası, toplumun mümkün olabilecek herhangi bir formunda bağlayıcı zaman sınırı ya da mühlet dayatır" şeklin-

[1] İngilizcede "present" ve "gift" (kökeni "to give = vermek" fiilidir) sözcükleri "armağan, hediye" anlamlarına gelir. Bu paragraf ve devamını bu bilginin ışığında okuyunuz. (e.n.)

deki gözlemine rastlar. Mauss'a göre bir armağan, bağlayıcıdır ve beraberinde getirdiği mecburiyetin gerekleri yerine getirilmez ya da armağan derhal karşılanmazsa (böylece armağan olmaktan çıkıp normal ekonomik alışverişin bir formuna dönüşürse), bir gecikme, zaman anlamında bir borçluluk aralığı doğar. Minnet borcu oluşmuştur ve bu unutulmamalı, fazla geciktirilmeden ödenmelidir. Böylece geçmiş (*past*) ve gelecek (*future*) zaman kipleri, armağanın sunumunu kapsayan şimdiki (*present*) zaman kipi etrafında açılır.

Hadok'un zamanı da armağanla açılır; XIV. Louis'nin Şövalye Francis'e verdiği armağan olan şato ve Tenten'in Kaptan'a armağan ettiği gemi maketi, iki ayrı başlangıcı oluşturur: tökezlemelere uğramış ve uğrayacak çifte armağan, yani armağan içinde armağan. Geçmişin tüm bir dönemi Tenten'in armağanı vasıtasıyla açılıma uğrar ve yakın gelecek geçmişle olan aranın kapatılmasına, ardından da şimdiki zamanda ortaya çıkarılmasına adanır. Hadok, Karayipler'de kendini zamanın içinde yüzer halde bulur; 20. yüzyıl zamanı Greenwich meridyenine, 17. yüzyıl zamanıysa Paris meridyenine ayarlıdır, yani Hadok ile eşlikçileri –Baudelaire'in sözleriyle– saat 2'de öğleni ararken, öğle saati öğleden sonra 2'yle örtüşmüştür.

Derrida için ne Hadok'un armağanı olması gerektiği türdendir, ne de Mauss'unki. Ona göre *gerçek armağan*, koşul ve borçlanma dayatmamalı, gerçek anlamda "bedelsiz" olmalıdır. Ancak bu tarz bir işleve sahip olması için armağanın "armağan olarak algılanabilir olmaması", yani kendini iptal etmesi ya da hükümsüz kılması, "radikal unutma"ya maruz kalması, görmezden gelinerek değil mutlak olarak silinerek kendini zamanın dışında bırakması gerekir. Derrida, normal armağanların "kötü" ve sağlıksız armağanlar olduğunu söyler. Mauss'un da işaret ettiği üzere, "armağan" için kullanılan Latince sözcük *do-*

sis, yani "bir doz zehir"dir; Almancada zehir sözcüğüyse *Gift*'tir. Bu etimolojik ve çapraz-lingustik bağlar Derrida'yı "mirasları yaratan zehirli armağanlar" üzerine yazmaya yöneltmiştir.

Tenten kitapları kötü armağanlarla, verilen kişiye dert ve keder yaratan armağanlarla, zehirli armağanlarla doludur. *Kırık Kulak*'ta Arumbayaların Walker'ın keşif ekibine armağan ettiği put, antropologları felakete sürüklemiştir; içinde yılan zehrine karşı tılsım bulundurmasına rağmen tüm ekip, kabilenin küçük oklarına sürdüğü öldürücü kürar zehriyle can vermiştir. *Mavi Lotus*'ta Mitsuhirato, faaliyetleri konusunda bilgilendirilmek üzere kendisine bir haberci gönderildiğini öğrendiğinde Tenten'e (Wang Chen-yee'nin Fransızca orijinalde Raijajah özü "hediyesi" olarak andığı) çılgınlık zehrini verir. İngilizce çeviride kaybolan bir başka şeyse Rastapopoulos'un *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta kendisine yardım eden ayrılıkçı gerillaları havaya uçurmak için kullanmayı planladığı dinamitleri nitelendirişidir: "*le plastic que je réservais comme cadeau aux Sondonésiens*", yani "Sondonesialılara bir hediye olarak sakladığım plastik (patlayıcı)." *Ambardaki Kömür*'de Abdullah getirdiği hediyeyi almaya koşarken Hadok çocuğun arkasından sevgiyle, "Bir armağan!" der. "Herhalde ülkesinden bana özel bir şey getirmiş." Gelen şey bir guguklu saattir ve Kaptan onu kaldırıp yüzüne yaklaştırır. "Harika bir şey bu Abdullah!" Oğlan hınzırca sırıtarak, "Kurmak için şöyle yapıyorsun..." der ve kuşun yerinden fırlayıp Hadok'u ıslatmasını sağlayacak olan zinciri çeker.

Bu armağanların hepsi zehirlidir, hepsi içinde bubi tuzağı barındırır. Ama hepsi arasında en beteri, XIV. Louis'nin Şövalye Francis'e verdiği hediyedir: Moulinsart Şatosu. Neden? Çünkü aziz tutulan hizmetkâr Francis aslında Louis'nin oğludur ve şato onu *gerçek* adından, kimliğinden, aile ilişkilerinden, sta-

tüsünden ve güçten uzak tutmak amacıyla verilmiştir. Şövalye Francis'in böyle bir durum karşısında başvuracağı herhangi bir merci ya da karşılık verme yöntemi var mıdır? Tek bir yol olabilir: bir şeyleri kendine alıkoyarak ufak da olsa intikam almak. 17. yüzyılda savaşan Avrupa ülkelerinin deniz subaylarının düşman gemilerini yağmalama izni vardı, hatta buna teşvik edilirlerdi. Bunlar tıpkı Kızıl Korsan'ınki gibi icraatlarda bulunurdu ama ondan farkları "lisanslı", "meşru" olmalarıydı. Öte yandan, bunların korsanlıkları tek bir pazarlık kaldırmayacak koşula bağlıydı: yağmaladıklarını krala vermek. Sir Francis işte bunu yapmadı. Olağanüstü bir tesadüftür ama *Tekboynuz'un Esrarı* ve *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nin yayımlanmasından sonra, tarihte gerçekten Haddock adında bir korsan olduğu, resmi görevle Málaga'dayken yaptığı kârı teslim etmeme, başka deyişle vergi kaçakçılığı suçlamasıyla 1674'te askeri mahkemede yargılandığı ortaya çıktı.

Şövalye Francis'in suçu da tamı tamına buydu: Vergi kaçakçılığı. Francis yargılanmadan kurtulmuş olabilir ama suçun hayaleti onun soyundan gelenlere musallat olacaktı. *Hedef Ay*'da Sildavya gümrüğünden geçerlerken Tenten, "Yanınızda gümrüğe bildirilecek bir şey var mı kaptan?" diye sorar. "Hiçbir şey yok!" der Hadok ama memur bavulunda gizlenmiş çok sayıda viski şişesi bulunca ayrıcalık tanınması için yalvarır, sonunda 875 Khor vergi ödemek zorunda kalır. Turnesol'ün işitme frekansı buna da ayarlıdır; *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nin sonunda Moulinsart'dan ayrılırken "*emeraude*" (zümrüt) sözcüğünü "*fraude*" (kaçakçılık) olarak anlar ve Kaptan'a şöyle der: "Kesinlikle hayır... Asla yapmam öyle şey... Gümrüklerde her şeyi deklare etmeyi onur meselesi kabul ederim." Kaptan'ı öfkeyle titrer ve parmağını ısırır hale koyacak bir cevaptır bu. Bir yanlış anlaşılma bile onu öylesine sarsıyorsa, bunun nedeni servetinin nere-

den geldiğini bir düzeyde kendisine hatırlatmasıdır; yüz kızartıcı, suçla kazanılmış bir paradır o. Gerçekten iki para kaynağı da suça bağlıdır: Kralın Şövalye Francis'e verdiği resmi kalıt, kaybedilen bir onurun, evlilik dışı bekâret bozmanın ve bunu izleyen tanımamazlığın bedelidir; ikincisiyse Şövalye Francis'in (oğullara bırakılmak istenen ama çok kuşak sonraki torununun eline geçen) yasal olmayan mirasıdır, çünkü gizlice ve yasal olmayan yöntemlerle elde tutulmuştur. Her iki para kaynağı da Lanty'lerin serveti gibi kanlıdır. Ve yine her ikisinin de bazılarınca benzer statülere yerleştirildiğini, *Roi-Soleil* yani Güneş Kral olarak bilinen XIV. Louis'nin ona daha az hayranlık duyan Almanlar tarafından *Räuberkönig*, yani Soyguncu Kral olarak anıldığını öğrendiğinizde anlar ve onun da Kızıl Korsan'dan farklı olmadığı düşüncesine biraz daha yaklaşırsınız.

Tıpkı heykeltıraş Balthazar'ın putu elinde tutması, vârisi ne olduğunu bilmeden bulana dek bir sandığın dibinde saklaması gibi Şövalye Francis de parayı kendine saklamış, adını kendinden çalan, hayatını zehirleyen, onu ve soyundan gelecek olanları hayata küstüren soyguncu XIV. Louis'ye teslim etmemiştir. Şövalye Francis ayrıca bir İspanyol kalyonunu yağmalayan ve bunu, "Üç gün önce İspanyollardan ele geçirilen talan," diye böbürlenerek anlatan Kızıl Korsan'dan çalmıştır ki İspanyollar da zaten o serveti en başında İnkaları soyarak elde etmiştir. Bu paranın 250 yıllık dolaşım ve geri dönüşüyle kıyaslandığında, Odysseus'un yirmi yıllık yolculuğu gündelik angarya gibi kalır. *Tekboynuz'un Esrarı*'ndan *Güneş Mabedi*'ne kadar olan dört kitapta esasen paranın kaynağına (daha doğrusu çoğul ifadeyle kaynaklarına) doğru izi sürülür: zenginliğin (yanlış nitelemeyle) meşru ve gayrimeşru mirasları. Ve her iki izlek de aynı yere yönelir: güneş. İkisi de bir şekilde Güneş'in parasıdır; ister Güneş Kral'ın olsun ister Güneş Tanrı'nın, geride çok daha büyük

miktarı rezerv olarak saklayan bir yıldızdan düşen kırıntıdır. İnkaların, atlarının eyer çantalarına doldurulan altına ve elmaslara hayretle bakan Tenten, Hadok ve Turnesol'e dediği gibi: "Tapınağın zenginlikleriyle, İspanyol fatihlerin onca zaman nafile yere aradığı İnka hazinesiyle hiçbir şey kıyaslanamaz."

Güneş: Derrida'nın *Given Time*'da değerlendirmelerini başlattığı nokta budur. "Güneş ve Kral, Güneş-Kral bu derslerin konusunu oluşturacak," der ilk sayfada. Ardından da Mauss'un "dönüşler" kavramını "Dünya'nın Güneş çevresindeki doğal dolanımı, tam öğle vaktindeki mutlak güneşin doğal dolanımı" ile karşılaştırır. Kitap, XIV. Louis'nin kraliçenin ölümünden sonra metresi ve *morganatik* karısı olan Madam Maintenon aracılığıyla sabah güneşine yapılan hitapla başlar – *morganatik* [denk olmayan] deyişi, "tüm asalet unvan ve haklarının dışında tutulmuş" anlamındadır ve aşağı Latincedeki *morgancegiba*, yani "sabahın armağanı" tabirinden gelir. Madam Maintenon, haşinliğiyle ün yapmış ve Louis'yi yasaları demir yumrukla uygulamaya ikna etmişti. Derrida'ya göre "aynı zamanda kraliyet piçlerinin mürebbiyeliğini de yaptığına bakıldığında" yasa ve meşruiyet konularını o kadar dert edinmesi çelişkiliydi. Çocukluğunu Martinik'te sürgün olarak geçirmiş ve babası kalpazanlıktan tutuklanmıştı. Derrida, "Hayatındaki her şey kalp paranın en sert, en şiddetli ve en gerçek damgasını yemiş gibi görünür," diye yazar.

Gayrimeşru çocuklar, gayrimeşru para: Madam Maintenon figüründe bu ikisi el ele yürür. Kalp paranın yolunu bulup her yere girdiği, yasanın içine bile sızdığı *Tenten* kitaplarında da bu iki kavram birbirinden çok uzak değildir. *Altın Kıskaçlı Yengeç*'in açılış sahnesine bakın: Dupont ile Dupond, Tenten'i bir kafeye çağırıp ona içki ısmarlar. Çok önemli bir davanın peşinde olduklarını gururla anlatırlar: kalp madeni

para. Tenten, "Sahtelerini ayırt etmek kolay mı?" diye sorar. Dedektifler garsonu çağırır ve hesabı masaya bir para atarak öderken, "Bizim gibi meseleyi incelemiş kişiler elbette ki tek bakışta farkı anlar ama çoğu insan kanabilir," diye böbürlenir. Garson parayı tiksintiyle masaya geri atar: "Kusura bakmayın efendim..." Para sahtedir. Bu utanç verici epizodun gerisinde daha derin bir anlam gizlidir: Dupont ile Dupond'un sadece paraları değil, kendileri de sahtedir. Léon ile Alexis gibi onlar da gayrimeşrudur ama buna ilaveten sahte aristokrat ve birer centilmen gibi giydirilmiş sıradan çocuklardır ve hatta buna da ilaveten Remi'nin sahte çocuklarıdır. Hergé onları sık sık kalpazanlıkla ilişkilendirir. *Kara Ada*'da *Daily Reporter* gazetesindeki "Sahte banknotlar banka görevlilerini bile kandıracak kadar kusursuzdu" yazan haberin fotoğraflarında görünürler. *Tenten ve Pikarolar*'da yargılanırken "ikiyüzlü" olmakla itham edildiklerinde hemen çocukluklarından söz etmeye başlar ve doğduklarından beri bıyıklı olduklarını öne sürerler. Zamanı sürekli yanlış değerlendirmemelerine şaşmamak gerekir, çünkü zamanın bizzat içindedirler ve kötü bir armağanla açılmış düzmece ekonomik döngüler içinde kayıp durumdadırlar. Bu da onların *Kara Altın Diyarında* kitabındaki çöl döngülerine başka bir anlam getirir: Çıkışları ve dönüşleri bir zaman döngüsü izler; öğlen sıcağında, sonra öğleden sonra 1'de ve sonra 2'de paranın (Tenten'in başına konan ödülün) peşinde dolaşır ve bir saatlik turlarla aynı yerden geçerken düşürdüklerini fark etmedikleri benzin bidonunu bulurlar.

Bir paranın geçerli ya da kalp olduğunu nasıl anlarsınız? Mauss herhangi bir maddi varlığın değerli nesne ya da simgeleri "sınanarak (*titrées*), kişiselleşmeden koparılarak devlet tarafından basılmış maddi dolaşım birimine çevrildiğinde" para niteliğine ulaştığını öne sürer. Derrida buradaki *titrées* sözcü-

günü alır ve *titre*, yani "istihkak, nitelendirme, alaşımlı altın ya da gümüşe uyum ayarı" kavramlarından geldiğini bulgular. Geçerli paranın bu tanımı kazanması için titrée edilmiş ya da "ayara uygunluğunun" test edilmiş olması ya da *Oxford English Dictionary*'de belirtildiği gibi "bileşenlerinin devlet tarafından belirlenen oranı tutması" gerekir. Derrida, "Her şey bu denklik değeri ve değer denkliği etrafında döner," der. Geçersiz para kötü paradır, çünkü "denkliği yoktur". Şövalye Francis'in durumu budur: Devletin mutlak egemeni olan Louis gerçek adını elinde tutup ona çifte zehirli armağan olan "Haddock" sahte adını vermiştir. Neden? Çünkü Fransızcada "haddock" sözcüğünün karşılığı *aiglefin* ya da *aigrefin*'dir ve biçimsel yönden *escroc*, yani "dolandırıcı", "sahtekâr", "kalpazan" yananlamlarını taşır. Üçlü zehirleme: Kendisi sahte, adı sahte ve bu ad sahtekâr anlamına geliyor. Üstüne üstlük Louis ona bir unvan verir ki o koşullarda bu, en olumlu nitelemeyle ikiyüzlülüğü işaret eder.

Toruna intikal eden miras budur işte. Kaptan'a dair her şey kalp damgası taşır. Şatoya yerleştikten sonra aristokrasinin biçemlerini nasıl taklit ettiğine bakın: monokl, yüksekten atan ve gösterişçi bir dil. (*7 Kristal Küre*'nin başında binici kamçısını kolunun altına sokuştururken, "Bakınız hele,[1] Tenten gelmiş!" der.) Hergé, *Le Crapouillot*'nun Mart 1937 sayısında çıkan "Noblesse d'Escroquerie" (Sahte Asalet) başlıklı, kendilerini mevcut kont ve konteslerin kimlikleriyle tanıtan ya da olmayan kimlikler yaratıp onlara bürünen, bazen bu isimleri romanlardan seçen (hatta aralarında bir Balzac bile bulunan) sahtekârların tarif edildiği makaleyi okumuş olabilir. Hadok'un

[1] İngilizce metinde "Pon my word", yani "Upon my word" deyişinin bozulmuşu olarak geçiyor. Şaşkınlık, can sıkıntısı gibi vurgular yansıtır. (ç.n.)

her tarafından *noblesse d'escroquerie* yayılır. Kanında vardır bu. Atasının *le Chevalier*, yani Şövalye unvanının kökü *cheval*, at sürebilen kişiden gelir. Hadok ata binemez. Atlar onu her fırsatta sırtından atar ve bu durum, *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'ndeki çölden *7 Kristal Küre*'deki şato sahnesine kadar birçok yerde tekrarlanır. Başarılı şekilde ata bindiği tek yer *Hedef Ay*'daki fabrika sahnesidir ki buradaki at da zaten sahtedir. Atlarla olan bu sıkıntılı durumu lamalar da sezer ve onun yüzüne horgörüyle tükürür.

Sahtelik, geçersizlik: *Tenten ve Pikarolar*'da Hadok da Dupont ile Dupond gibi kendi gayrimeşruluğunun sunağında bu kavramlardan ötürü ölüme mahkûm edilir. *Güneş Mabedi*'ndeki İnka ayininin gerisindeki derin gerçek de budur. *7 Kristal Küre*'nin sonunda deniz uçağına binip güneşe doğru yola çıkarlarken iki kitaplık maceranın ilk yarısı tamamlanır, Nestor da içinde yedek monokllarının olduğu çantayla rıhtımda koşar. Bu espri ikinci kitabın zirve yaptığı noktada, güneşin ışınlarını yansıtarak kurban ateşini yakmakta kullanılacak olan dev monokl ile tekrarlanır. Para, zaman, yaşam bahşeden ve şimdi de ölümü verecek olan Güneş Kral ile bu sonuncuyu onun elinden (üstelik "doğum" gününde) tatmak üzere olan Hadok arasındaki nihai alışveriş, Kaptan'ın sahteliğini büyüteçle devleştirmektedir (ama zaten doğum günü de sahtedir).

Dupont ile Dupond'un da, Hadok'un da kurban edilmesi (elbette ki) kesintiye uğrar. Dupont ile Dupond, ağzında ve kafasındaki dev altın tacın içinde silahlı gerillalar olan kral kuklası tarafından (ne de olsa bir devrimin tam ortasında bulunduğumuzdan) kurtarılır, Hadok ise güneşin kendi mini devrimi, geçici olarak gidip geri gelmesiyle selamete erer. Güneş ya da Güneş Kral, kaçınılmaz olanı geciktirerek onlara zaman kazandırır. Ve zaman hızla geri gelir: saat 2'de öğle vakti, kazanım.

Tenten ve Pikarolar'daki idam mangasının karşısında kazıklara bağlanmış olan dedektiflerden birini çözerken Kaptan, "*Il était moins cinq, n'est-ce pas?*" der ve bu İngilizceye "Saved by the bell, eh?"[1] olarak geçer ki asıl çevirisi, "Beş dakika kalmıştı, değil mi?" olmalıdır. Dedektif, "*Je ne sais pas: ma montre est arrêtée*," diye cevap verir: "Bilmem. Saatim durmuş." *Güneş Mabedi*'nde Hadok ile Tenten'i kurban edilmekten kurtaranlar, Tenten'in yırtık gazete parçasında okuduğu güneş tutulması haberinin kaynağı olan İsviçreli biliminsanları, yani saatleri yapanlar, zamanı ölçenlerdir. Dupont ile Dupond da, Hadok da tam zamanında ve zaman sayesinde kurtulur ya da zaman tarafından kurtarılır.

Ama bu kurtuluşlar zaferle kutlanacak türden değildir. Dedektiflerin yardımına gelen kral sahtedir; tepelerinden onlara grotesk şekilde, aşağıya bakmaya bile tenezzül etmeden gülen şatafatlı bir karnaval maketidir. Hadok'un kurtuluşu da atalarına dayanan lanetin kendini tekrarıdır: Güneş kendini saklar, ortaya çıkmayı ve onu yüreğine almayı reddeder. Kaptan'ın reddedilir edilmez ("kurtulunca") bastığı temeller (kurban ateşinin kütükleri) dağılıverir ve kahraman gülünç şekilde yuvarlanır; zehirli zamana, hakiki olmama durumuna iade edilir.

[1] İngilizcedeki tam çevirisi, "Çan tarafından kurtarıldın, ha?" Argoda "saved by the bell" deyişi birinden ya da bir şeyden verilen ara sayesinde kurtulmak anlamındadır ve boksta hakem sayarken yerdeki boksörün nakavt olmaktan raundun bittiğini bildiren gonk sayesinde kurtulmasından gelir. (ç.n.)

ii

"Saat 2'de öğlen vaktini aramak" deyişi Baudelaire'den gelir. Daha ayrıntılı ifade etmek gerekirse, yazarın 1869'da kaleme aldığı ve Derrida'nın kitabının merkezine yerleşen *La Fausse Monnaie* (Kalp Para) başlıklı tek sayfalık öyküsünden kaynaklanır.

Öykü şöyledir: Anlatıcıyla arkadaşı, bozuk paraları ceplerine atarak bir tütün dükkânından çıkmaktadır. Dışarıya adım atar atmaz şapkasını onlara uzatan bir dilenciyle karşılaşırlar. İkisi de şapkaya para atar ama anlatıcının arkadaşının verdiği para daha fazladır, hatta ciddi bir meblağ oluşturur. Anlatıcı ona, "Haklısın," der, "bir sürprizin vereceği zevkle ancak bir sürpriz yaratmanın zevki kıyaslanabilir." Arkadaşı, "Kalp paraydı onlar," diye cevap verir. Anlatıcının daima "saat 2'de öğlen vaktini aramakla ilgili olan" (bence doğanın bitkin düşürücü armağanıyla donanmış) beyni çalışmaya başlar; arkadaşının yaptığı şeyin "o zavallının hayatında bir olgu yaratma arzusundan" güdüm bulduğu kararına varır ve sonucun nasıl olacağını merak eder: Kalp para dilencinin elinde gerçeğe dönüşüp onu zengin edecek midir? Yoksa tutuklanmasına mı neden olacaktır? Hayal gücü coşar ve zihnine "emanet kanatlar verir" ama sonra diğeri, "Evet, haklısın; bir insanı umut ettiğinden çok fazlasını vererek şaşırtmaktan daha tatlı zevk yoktur," diyerek onun hayallerini paramparça eder. Bunu duyan anlatıcı, arka-

daşının meselesinin "iyi bir şey yaparken iyi bir de pazarlık bağlamak" olduğunu kavrar: "Hem 40 sent tasarruf etmiş hem de Tanrı'nın yüreğinde yer edinmiştir; cenneti ekonomik şekilde kazanmıştır; kısacası hayırseverlik sertifikasını bedelsiz almıştır." Ve anlatıcı bunun berbat bir şey olduğuna karar verir. Can yakıcı olmak kötüdür elbette ama aptallık kaynaklı kötülük "en onarılamaz ahlak bozukluğudur".

Derrida, tahmin edebileceğiniz gibi bu öyküden birçok yön çıkarır: yasaların hayaleti, verme (doğanın hediyesi) ve emanet etme (kanatlar) söylemleri ana tema olan ve kendini daha büyük bir satın almanın (yani cenneti ekonomik yolla kazanmanın) parçasına dönüştüren kötü armağan ve kimi başka şeyler. Derrida gayet ilgi uyandıracak şekilde öykünün iki adamın tütün dükkânından çıkışıyla başladığı gerçeğini ele alır. Ve bu fikir onu tütünün konu dışı görünen uzun hikâyesine yöneltir: XIII. Louis tarafından yasaklanışı, ilkel ayinlerde kullanılışı, kurban etme ve sunu olgularıyla nasıl ilintilendiği, vesaire. Ekonomik bir açıdan da tütünün safi kayıp anlamına gelen bir masraf olduğunu vurgular: Lüks bir tüketim maddesidir, duman olup uçar. Ancak geride bellekle, ölümle ve kalıtla sembolik ilintiler oluşturan külü bırakır. Baudelaire'in öyküsü, iki arkadaşın bir lüks harcaması sonrasında geriye kalan bozukluklarla başlar; bozuk paranın kendisi gibi bakiyeyle, kalıntıyla ilerler.

Konudan daha fazla uzaklaşmadan tütünün *Tenten* kitaplarında aldığı konuma bakalım. Elbette ki başlangıç noktası *Firavun'un Puroları* olacaktır, çünkü bu madde kitabın başlığından hikâyenin temasına kadar her yerdedir: Mezarın girişi kurcalanırken bulunurlar, mezarın içindeki –yasa göndermesi yansıtan– halüsinasyonda (Dupont ile Dupond'un ağzında) görülürler, albayın ofisindeki kasayla Mihrace'nin sarayındaki ikram dolabında depolanmışlardır. Bu tütün izleği, Tenten'in

sonraki kitap olan *Mavi Lotus*'ta göreceğimiz afyon tekkesinden son kitaptaki sigara tüketimi motifine kadar devam eder; gizem sanki daima tütün dumanıyla sarılıdır. Tenten sonraki macera olan *Kırık Kulak*'ın giriş bölümlerinde Balthazar'ın apartman dairesini ziyaret ettiğinde, heykeltıraşın daima ağzında bir pipo bulundurduğunu öğrenir ve yerdeki sigara izmaritine bakarak orada birisinin daha bulunduğu çıkarımını yapar. Kih-Oskh tonozunda da tütün ya da tütün kalıntıları evde bir yabancının olduğu gerçeğini açık eder.

Tütün, *Tenten* kitapları boyunca gördüğümüz tedirgin edici ev sahibi-konuk ilişkisiyle el ele yürür gibidir. *Ambardaki Kömür*'de Moulinsart'ın ana salonunda çadır kuran davetsiz "yabancı konuklar" nargile içer. *Tenten ve Pikarolar*'da Kaptan'ın yerleştirildikleri fiyakalı otelde konuk değil tutsak olduklarını anlamasını sağlayan şey, tütün almak için binadan çıkmasının engellenmesi ve ertesi sabah tütün dükkânına büyük bir polis eşliğinde gitmek zorunda kalmasıdır. Aynı kitapta Dupont ile Dupond'u kurtaran kral elinde dev bir puro tutar, her türlü çekicilikten uzak olan ve çok puro içtiği için Alkazar'ın başının etini zaten sürekli yiyen karısı Peggy de finalde kocasını külleri sarayın her tarafına silkmemesi konusunda uyarır. Ayrıca iki kitap önce malikâneye gelişiyle Hadok'un pipo içme alışkanlığını sekteye uğratan Kastafiore'nin Moulinsart'dayken XIII. Louis'nin yatak odasında kaldığını da unutmayalım.

Bunun ardından tütün, Hergé'nin çalışmalarında yasa, konukseverlik ve kalıt konularına açılır. Ama en ilginci, hepsinin yanı sıra sahtelikle ilintili olmasıdır. Firavunun puroları sahtedir. *Ottokar'ın Asası*'nda Tenten, zincirleme sigara içen ve bunları yere atan Halambik'in Prag Havaalanı'nda sigara ikramını geri çeviren mühürbilimciyle aynı kişi olmadığından şüphelenir; durum anlaşıldığında ve gerçek Halambik'in tele-

fondaki çığlığını duyduğunda koşarak dışarıya çıkarken antik Mısır temalı ISIS Sigaraları afişin önünden geçer. Tenten'in sonraki kitap olan *Altın Kıskaçlı Yengeç*'te dedektiflerin çekmecelerini yokladığı karede başka bir sigara markası görülür; beş kalp para ve silik "Karabudyan" adının olduğu kâğıt parçasının yanında bir paket ARISTO sigarası vardır. (O arada Tenten, kâğıtta yazılı olanları bir büyüteçle okumaya çalışır: "Burada bir "K" var... Bir A... Ve şu da "R". Bunların birleşimi Sildavya lisanında "kral" anlamına gelir.) Tüm bu nesnelerin dizilişi kesinlikle belli bir anlama yöneliktir ve Dupont ile Dupond (ve Karabudyan'ın kaptanı Hadok) karakterleri aracılığıyla hikâyeye gömülmüş olan sahtelik, dosdoğru bize bakar. Ama tütün olgusunun ortaya koyduğu (ya da açığa vurduğu) kapsam ancak iki uzun sekans sonrasında ve gizleyici duman perdesi gerisinden fark edilebilecektir.

Bunların ilki, *Turnesol Olayı*'nda tütünün takip edilmesiyle başlar. Bu kitapta da *Firavun'un Purolan*'nda olduğu gibi uzun bir tütün takibi vardır. Tenten ile Hadok, sigara kullanmayan Turnesol'ün laboratuvarında tütün dumanı kokusu alır, içeriye sızmaya çalışan bir adamın cebinden düşen sigara paketinin üstünde profesörün Cenevre'deyken kaldığı otelin adının yazdığını görür. Dostlarını aramak için harekete geçtikten sonra aynı sigara markasıyla Profesör Topolino'nun Nyon'daki evinde ve diplomatik plakalı bir arabadan fırlatılan izmaritte de karşılaşırlar. Ancak bizi ilgilendiren sahne, Baudelaire'nin öyküsünde olduğu gibi bir tütün dükkânının girişinde başlar. Yanında bir şövalye armasının asılı olduğu tütüncü tabelasını gören Hadok, piposunu doldumak için yolun karşısına geçerken bir arabanın altında kalır. Her nasılsa yaralanmaz ve Tenten ile birlikte arabanın İtalyan sürücüsünü, içinde kaçırılan Turnesol'ün olduğu Chrysler'i izlemeye ikna ederler.

Giderlerken Tenten, İtalyana kaçırılmanın, gizli ultrasonik silahın, birbiriyle rekabet eden gizli servislerin hikâyesini anlatır. İtalyan, çevreyi hiç umursamadan ve dikkatsizce sürüyordur arabayı ve yol üstündeki bir köyün pazaryerini karmakarışık edince kendisine ceza yazmaya hazırlanan jandarmalar tarafından durdurulur ve ismi sorulur. Bu ismin (Arturo Benedetto Giovanni Giuseppe Pietro Archangelo Alfredo Cartoffolli da Milano) gayet uzun ve aristokratik olduğu anlaşılınca hepsini yazmaya üşenen polis durumu geçiştirmeye karar verir: "Eeee... Ben... Hmmm... Bir daha tekrar etmesin." Tekrar hızla yola koyulup Chrysler'i yakalarlar ve Turnesol'ün içinde olmadığını görünce arabadakilerden bagajı açmasını isterler. Adamlar bu isteğe uyar ama bagaj boştur; sonradan anlaşılacağına göre Turnesol arka koltuğun altındaki gizli bölmeye saklanmıştır. Chrysler gider, Arturo Benedetto da Milano da öfkeyle uzaklaşmadan önce Tenten ile Kaptan'ı bütün hikâyeyi beleş yolculuk etmek için uydurmakla suçlar. Yolun kenarında öylece terk edilen Kaptan bir pipo yakar ve kibritle sakalını tutuşturur.

Burada epey oyun vardır. Yasanın ve aristokratik ismin yasanın üzerinde yer almasının yanı sıra, topyekûn bir *itibar* ya da itimat meselesi, madalyonun öbür yüzünde de hesap verme ve sorumlu tutulabilme olguları söz konusudur. Kaptan ile Tenten, Arturo'ya yaşanan olayı eksiksiz aktarmıştır ama sonuçta adam onlara inanmamıştır. Bu kabul edilmeme durumu bir gece önce Hadok helikopterden telsizle SOS çağrısı yaptığında yayını yakalayan ve Kaptan'ın anlatımına itibar etmeyi ısrarla ve tekrar tekrar reddeden, kahkahalarla gülerken, "Boş versene, seni ihtiyar martavalcı!" diyen Séraphin Lampion'un tavrının yinelenmesidir. Öte yandan iki gün sonra Bakhine Kalesi'ndeki Bordurya polis müdürü, karşısında sürekli terleyen ve kekeleyen iki sahte Kızılhaç görevlisinden şüphelenmek

yerine anlattıkları hikâyeye itibar edecektir. Hadok'un aynadaki görüntüsünün çözülmesiyle başlayan bu kitap, insanların gerçek halleriyle itibar ve itimat görmemesinin verdiği sıkıntı ve gerçekten farklı görünmenin yüklediği suçluluk duygusu arasında kusursuz karşılıklı denge hali kurar. Ve Hadok'un piposunu huzurla içme girişimleri bu denge durumuyla yan yana ilerleyerek başarısız olur. Kitabın final sahnesinde bile pipoyu yakma girişimi, Turnesol'ün mikrofilmi aynı anda kibrite uzatarak parlamasına neden olmasıyla başarısızlığa uğrar.

Ama dahası da vardır: Arabayla takip sahnesi başından sonuna kadar bir zaman kaygısı içinde geçer. Arturo hızla polislerden uzaklaşırken dişlerini gıcırdatarak, "Şimdi kaybettiğimiz zamanı telafi edeceğiz... Avanti!" der. Chrysler'in öfkeli sahibiyse bagajı açtıktan sonra, "Yeterince zamanımı harcadınız!" diye bağırır. Bu heyecan ve telaş hali tüm kitap boyunca kendini gösterir: Turnesol'ü kurtarmakta gecikirler, ona otelde yetişemezler, Cenevre'ye gitmek için bindiği treni kaçırırlar. Kitaptaki diyaloglar sürekli zaman kavramını yansıtır: "Her şey zaman kazanmak için", "Acele ederseniz onu yakalama şansınız var", "Oraya zamanında varmayı umalım", "Çok geç kaldınız efendim", "Umarım oraya iş işten geçmeden varırız", Hadok ile Tenten sürekli geride kalır, sürekli saat 2'de öğlen vaktini arar, sürekli güneşin peşinde koşar. Bu yönden bakıldığında, Turnesol'ün ismi çok önemlidir. Fransızcada bu sözcük *tournesol*[1] olarak geçer ve "günebakan" ya da "gündöndü"

[1] Yazar, Profesör Turnesol için kitabın başından beri Tenten külliyatının İngilizce edisyonundaki "Calculus" adını kullanıyor. Hergé'nin yarattığı profesör karakterine "Tournesol" adını vermesinin nedeniyse bu sözcüğün aslında bilimle doğrudan ilgili olmasıdır. Türkçede "turnusol" dediğimiz kâğıt, laboratuvar işlemlerinde çözeltilerin asitlik/bazlık düzeyini belirlemekte kullanılır ve aynı sözcük İtalyancada "turnesole", Fransızca-

yani ayçiçeği bitkisini ifade eder ki bu tür bitkilerin bilimsel adı literatüre "heliotrop" olarak geçmiştir ve güneşi izleyerek dönen bitkileri ifade eder. Tenten ile Hadok'un (sürücüsü asıl saklamak istediği şey başka yerde olduğu için, "Size âlicenap davranacağım," diyerek bagajı açan) Chrysler'de bulamadığı şey güneşin kendisi değilse de yüzünü gün boyu güneşe dönen şeydir. Turnesol'ün adındaki heliotrop vurgusu sıradan bir adlandırma ayrıntısından çok daha ötedir ki bunu ileride daha yakından göreceğiz.

Ele alınması gereken bir diğer sahne de tütünün yasaklanmasıyla ilgilidir. *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta Baudelaire'in hikâyesiyle birçok noktadan ilişki kuran bir sahne vardır ki buna baktığımızda, Hergé'nin aklının bir kenarında aynı hikâyenin olmadığına inanmak zordur. Kitabın açılış sahnesinin yaşandığı Jakarta, Ekvator kuşağındadır ve güneşin ışığını dik açıyla alan yerler arasındadır. Hadok yoksul kılıklı bir adamın şapkası başından uçacak kadar şiddetle hapşırdığını görünce, "İşte bir bahtsızlık örneği," diye düşünür, "tropik iklimde bile nezle olmuş." Adama şapkasını verirken, Baudelaire'in anlatıcısının ve arkadaşının yaptığı gibi kenarına beş dolarlık bir banknot iliştirir. Ve yine tıpkı hikâyedeki anlatıcı gibi bu büyük miktardaki parayı bulduğunda yoksul adamın nasıl şaşıracağına ve neler yapacağına dair spekülasyonlara dalar. Adamın hayretle irkilişini hayal eder: "Bu da ne? Rüya mı görüyorum? Bu olamaz! Beş dolar mı? Cennet'e şükürler olsun! Nihayet yiyecek bir şeyler alabileceğim!" Adamın sandviçi iştahla yerken geğirtiler arasında Tanrı'ya, "Sefaletime merhametle yaklaşan asil ve cömert ruhu kutsa!" diye dua edişini

da "tournesol" iken, İngilizcede "litmus", Almancada "lackumus" olarak geçer. (ç.n.)

düşleyen Hadok'un gözleri yaşarır. Kendi kendine, "Bugünün sevabını işledim," der.

Hadok burada iki vurgulu bir motivasyondan yola çıkarak davranır: Baudelaire'in anlatıcısının arkadaşının itibar ettiğini sandığı edim ve asıl amacı: Arkadaş bir olguyu provoke etmiş, Tanrı'nın yüreğinde yer edinmiştir (veya Cennet'i nispeten ekonomik yoldan garantilemiştir). Ama Hadok'unki tamamen karşılıksız değildir, çünkü onun beş dolarlık banknotu gerçektir; parada hatalı bir yan yoktur. Hata, yoksul adamdadır: Laszlo Carreidas, kendi adını taşıyan havayollarının, giyim firmasının, petrol şirketinin, mağazalar zincirinin, gazetelerin ve Sani-Cola'nın sahibidir. Hadok ile beraberindekiler kendisine takdim edildiğinde (*Tenten* kitaplarında ilk olmayan) bir hokkabazlık numarasıyla karşı karşıya kalırız ve Turnesol, "Ve hop!" diyerek Carreidas'ın şapkasından beş dolarlık banknotu çeker. Carreidas önce afallar: "Siz bir kabba... Hayır hoka... yani... hoki... hokkab... Hokkaba...", ardından kahkahalara boğulmadan önce, "Hokkabazsınız!" der ve bir taraftan güler, bir taraftan da hapşırır. Turnesol'ün parayı şapkadan çeker gibi yapıp el çabukluğuyla ortaya çıkardığını sanmıştır. Bu görünüşte abes ve önemsiz sahnede aslında spot ışığı bir kez daha paranın menşeine dönmüştür. Bu ve gidişat, kitabın ana ilerleyiş temalarını geliştirecektir.

Carreidas, Hadok'a amiralbattı oynamayı sevip sevmediğini sorar. "Atalarımdan biri bu oyunu oynarken göçtü," diye cevap verir Kaptan. Carreidas elbette oyunu kastetmiştir ve bunu özel jetinde oynamayı sever. Hadok, Tenten ve Tornesol'ün de Sidney'de yapılacak olan Uzay Yolculuğu Kongresi'ne davetli olduğunu öğrenince, hepsini ısrarla uçağına davet eder. İsteksizce de olsa uçağa binen Hadok hemen piposunu çıkarır ama Cerreidas onu engeller: "Tütün içmek kesinlikle yasaktır kap-

tan. Kokusu bile beni çok rahatsız eder." Hadok pipoyu cebine koyar ve amiralbattı oynamaya başlarlar. Carreidas, Kaptan'ın önündeki masayı gören bir kapalı devre televizyon kamerasını kullanarak hile yapıyordur. Tenten ise o arada uçakta bir şeylerin ters olduğunu düşünmeye başlamıştır ve bu kaygıları uçak Carreidas'ın personeli tarafından kaçırılıp radar algılama yüksekliğinin altında uçarak Rastapopoulos'un onları beklediği adaya inince gerçeğe dönüşür. Rastapopoulos, Carreidas'ın İsviçre bankalarında başka bir isim altında tuttuğu paraya göz diktiğini açıklar, biz de bir kez daha vergi kaçakçılığı ve sahte isim dramalarıyla karşı karşıya kalırız.

Carreidas'ın yoksul görüntüsü sahtedir ve adam kaynağı şüpheli bir servete sahiptir. Rastapopoulos ise onun sahte imzasını taklit etmeyi öğrenmiştir ve sadece hesap numarasına ihtiyacı vardır. Bunu söyletmeyi umarak Carreidas'a hakikat serumu yaptırır ama milyoner çocukluğundan beri yaptığı sahtekârlıkları, çıkarına kullanmak üzere söylediği yalanları sıralamaya başlar. Serumu yapan doktora öfkelenen Rastapopoulos, şırınganın kendisine de batmasına neden olur ve Carreidas'tan daha beter biri olduğunu öne sürerek kendi düzenbazlıklarını sıralamaya koyulur; diğeri de ısrarla ona karşı çıkar: "Çerez misali hepsi! Çocuk oyuncağı!" Kendinden başka örnekler sıralamaya devam eder. Böylece iki adam arasındaki ağız dalaşı banka hesabı konusundan tamamen uzaklaşıp yaptıklarından ötürü hesap vermemiş olmanın hesaplaşmasına döner; her ikisi de kendi argümanının arkasında inatla durur, yaptıkları veya yapmaya niyetlendikleri dalavereleri ayrıntılı şekilde ortaya dökmeye başlarlar.

Ancak iki adam hangisinin daha kötü olduğu konusundaki tartışmada denktir ve onlar birbirinin içinde erirken zincirin iki halka gerisine baktığımızda bunun da aslında bir hokkabaz-

lık numarası olduğunu görürüz: "Atalarımdan biri bu oyunu oynarken göçtü." Amiralbattı oyununun asıl karakteri kimdir? Kimin serveti tartışan o iki adam ana rahmine bile düşmeden çok önce vergi kaçakçılığıyla edinilmiştir? Kimin adı "sahtekâr" anlamına gelmektedir? *Escroc* sözcüğü aynı zamanda "oyunda hile yapan" anlamına gelir. Hadok'un Carreidas'a verdiği beş dolarlık hediye ve bunun sonrasında derin düşüncelere dalmışken Skut ile çarpışmasıyla başlayan macera, saat 2'de öğle vaktini araması, atasından kalan lanetin kendini dışa vurmasıdır. Parayı verişiyle travmasını tekrar hayata geçirmiş, bunun (farklı kılıkta da olsa) kendini yinelemesini sağlamıştır. Milyonları onu güneşe biraz yaklaştıramayacak olan yoksul adam, Hadok'un kendinden başkası değildir.

Bu kitapta (isminde yine KAR, yani kral sözcüğünü barındıran) Carreidas da XIII. Louis rolünü üstlenir. Elleri bağlıyken bile, "Kimse Carreidas'ın huzurunda tütün içemez!" diye bağırır. Rastapopoulos buna dumanı onun yüzüne üfleyerek cevap verir. Kitabın sonundaysa her yer duman içindedir, çünkü volkandan kükürtlü, zehirli bir bulut çıkmaya başlamıştır. "Ya şu dumana ne demeli?" diye sızlanır Carreidas. "Boğazım çok hassastır! Beni öldürmeye mi çalışıyorsunuz?" Volkan sonunda patlar, on bin metre yüksekliğinde bir duman sütunu göğe yükselir. Hadok ile beraberindekiler bir gözlem uçağı tarafından kurtarılır ama hiçbiri yaşanan maceraya dair bir şey hatırlamaz. Buna dair tüm anıları silinmiştir ve hepsi daha önce rastladığımız bir terim olan "radikal unutma"ya maruz kalmıştır. Aslında bunun nedeni uzaylı müdahalesidir ama yine de Derrida'nın imkânsız, tamamen özgün armağanını almışlardır: zamanı mecburiyet ve borçlanma etrafında açarken koşul dayatmayan, bunun tersine cezalandırmayı silip atan, ezen armağan.

Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş bir bakıma *Tenten* kitaplarının en olumlusudur, çünkü kötü bir armağanı iyi armağanla değiştirir ve kötü, zehirleyici zamanı duman halinde yukarıya gönderip topyekûn tüketir. Tüm yaşananlardan geriye kalan tek şey bir metal parçasıdır. Turnesol cebinde ucu yarım küre şeklinde olan ve sarkacını çılgınca döndüren bir çubuk bulunca bunu Jakarta Üniversitesi'ndeki laboratuvarlarda inceletir (yani denkliğini araştırtır). Metalin demir ve nikelle alaşım yapmış saf kobalt olduğu anlaşılmıştır ama kobalt o haliyle dünya yüzünde, bu güneşin altında bulunmamaktadır. Tüm o dumanla (bu kez) ortaya çıkan şey, saf ve benzeri olmayan bir metal paradır.

Derrida'ya göre, Baudelaire'in *La Fausse Monnaie* (Kalp Para) başlıklı öyküsü alegoriktir. Edebiyatın doğuşunu ifade eder. Neden? Çünkü taklit tarafından, geçersiz para tarafından yaratılmış ve bir "ben" ile bağlaşım halindeki "olgu"yu, "tarih"i sunar ki bu da doğayla aynı hizaya gelme iddiasındayken doğayı görmezden gelir; öyküde karakter konumunda olan anlatıcı aynı zamanda bir simulakrtır, kalp para kadar kurgusaldır. Derrida, edebiyatın da tıpkı onun gibi "ancak kendini doğal kabul etmemekle" ve doğanın kendisini bir dizi parasal süreç doğrultusunda kurarak oluşabileceğini söyler: alışveriş yapma, borçlanma, miras bırakma, kredilendirme, verme. Sadece edebiyat kalp değildir, edebiyat vasıtasıyla "doğal" olan da kalp, kendini mutlak doğru olarak yutturan bir yapı olarak görülebilir. Öte yandan gerçek doğru, hem edebiyat hem de doğa için bir paradokstur; sahte olan, "gerçeğin" önkoşuldur; "gerçek" ve "doğal" *kavramları*, karmaşık bir kültürel uzlaşımlar ekonomisi doğrultusunda üretilmiştir ve aynı olgu sayesinde sürdürülebilirliklerini korur.

Ancak Derrida'nın bir sorusu daha vardır: Anlatıcının ar-

kadaşının parası gerçekten kalp mıdır? Anlatıcıya öyle olduğunu söylemiştir ama onunla hayatında "bir olgu yaratarak" oynamadığını nereden biliriz? Bu yerli bir sorudur ve bizim tarafımızdan da sorulmalıdır. Bizim versiyonumuz şöyle olabilir: Şövalye Francis'in XIV. Louis'nin oğlu olduğundan emin miyiz? Ona DNA ya da geçerlik, denklik testi yapabilir miyiz? Hayır. Bizim yanıtımız da Derrida'nın aldığıyla aynıdır: Bilmiyoruz, bilemeyiz; bizim ötemizde Baudelaire de bilmiyordur ve bilemez bunu, Hergé de. Bu konuda bir fikirleri olsa da çalışmaları içinde aktif olan ya da çalışmaları tarafından aktive edilmiş olasılıklara bakılırsa, kesin yanıtı belirlemek onlar için de bizim için olduğu kadar denetim dışıdır. Bu noktada bir başka asal alıkoymayla karşılaşırız. Derrida şöyle der: Herhangi bir metin tarafından sonraya bırakılan, mahfuz tutulan şey, "ebediyen okunamaz, kesinlikle çözülemez, hatta herhangi bir deşifre ya da hermenötik vaadi karşısında kendini bile reddeden" gizdir. Metin gizi yaratır ve giz metne zemin oluşturur, ona payanda vurur, onu kendi okunamazlığı içinde okunur kılar. Olasılığı, aynı zamanda edebiyatın olasılığını teminat altına alan şey gizin kendisidir." Ve edebiyatta giz, "kamu vasıtasıyla ve yine sonra aynı vasıtayla ebediyen özel kalır"; sayfanın yüzeyine geçtiğinde bir banknot kadar, bir teminat mektubu kadar, iki franklık bir metal para kadar aleniyet kazandığında bile gizli kalır ki bu örnekleme dizisine üst üste konacak üç parşömen parçası da eklenebilir.

Derrida, *Given Time*'ı güneşe son bir dönüşle İkarus'a gönderme yaparak bitirir. Daha önce, 1971 yılında yazdığı "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy" (Beyaz Mitoloji: Felsefe Metninde Metafor) başlıklı makalede güneşe dönmenin heliotroplar, günebakanlar tarafından yapıldığını söylemiştir. Burada söz konusu olan, felsefenin mikroskop altında

doğuşudur. Derrida'ya göre felsefenin "doğal gerçeği", kendini üstündeki her türlü sembol kazınan metal paralar misali silen kurgusal, şiirsel mekanizmaların, metaforların karşılıklı aktarımları aracılığıyla tesis edilir. Başka deyişle felsefenin gizi edebiyattır. "Beyaz Mitoloji" başlığı, Anatole France'ın 1895'te yayımlanan ve anlatıcı karakteri Polyphilos'un felsefeyi "mecalsiz felsefe" olarak tanımladığı *Le Jardin d'Épicure* (Epikür'ün Bahçesi) başlıklı kitabına gönderme yapar. Mitoloji mecalsizdir, çünkü "gerçek" statüsünü edinmek için renkten arınmıştır.

Öyleyse felsefe, metafor meselesiyle nasıl başa çıkabilir? "Sadece bir kör nokta ya da merkezi sağırlık etrafında," diye yazar Derrida. Filozofların bunu gerçekleştirme girişimlerine bakarak Aristoteles'in *Poetika*'da itibar ettiği bir metafora *yönelir: Güneş de bir rençberin tohum serpmesi gibi ışık serper. Durun bir dakika, der Derrida, güneşin "ışık serptiği" tam olarak ne zaman görülmüştür? Analoji dil tarafından bir arada tutulan birlikteliklerin "uzun ve neredeyse görülemez zincirine" dayanır. Ancak Derrida, Aristoteles'in güneş seçiminin yerinde olduğunu söyleyerek devam eder, çünkü tüm* metaforlar heliotropiktir; mutlak mevcut ve görülebilir olması gerekene dönerler ve güneşten daha mutlak mevcut ve görülebilir başka ne vardır? Tüm varoluşun ve tüm görülebilirliğin önkoşulu güneş değil midir? Buna rağmen dilde tamamıyla asla var olamadığına göre bu nasıl mümkündür? O da tüm figürler ve "mecazlar" vasıtasıyla felsefenin bilgi söylemi ve anlayışına (her yerde var olan berraklık, idrak, algılama, aydınlatma kavramlarına) hâkim olacak ışık ve vizyona *dönüşür. Öyleyse* metafor, çifte heliotropiktir; hem ufuktaki güneşe dönen gündöndülerin hareketidir, hem de güneşin (daima metaforik şekilde) dil içinde kendine dönmesidir. Ve gerçek ve doğal kavramları metaforun çifte döngüsünden, güneş-çiçek aldatmacasından doğar. Klasik felsefe daima "gerçeğe", mut-

lak güneşe dönerken Derrida, felsefenin daha maceralı, daha şiirsel versiyonunun mutlak olanın kendisini esir alması, rehin tutması, hatta döngülerin her ânında zorla geri vermesi ve dile dönüşmesi gerektiğini önerir. Metaforik anlamda ifade etmek gerekirse, şiirsel ve maceralı felsefe güneşi bir günebakana dönüştürmeli ve katmanlarını sınır tanımadan açmalı, ufuk çizgisini kırmalı, döngüsünü çevirerek sökmelidir.

Yoldan ayrılarak gizler ve günebakanlar arasından yaptığımız bu geçiş bizi nereye götürür? Turnesol aracılığıyla batıya; insanları adları vasıtasıyla çiçeğe ve çiçekler vasıtasıyla alışkanlıklarından döndüren yüzünü çevirme özelliğine sahip çiçeğe. Abdullah'ın onu ittiğinde fark ettiği gibi Turnesol, döner ve döner ve döner. Eğer sürekli olarak bir şeyleri yanlış duyuyorsa, bunun nedeni onun çiçek tarhının içinde olduğu Epikür Bahçesi'nin Derrida tarafından tariflenen merkezi sağırlık noktasına son derece yakın olmasıdır. Durmadan dönmesi ve anlamları evriltmesiyle Profesör bizzat bir yönelim (tropizm) ilkesi, tropik bir etkendir. Kitaplara dahil olurken bir denizaltı yapmak için doğayı taklit eder, arkadaşlarına tarihin yattığı yere erişim imkânı sağlar. Oradan geri dönünce de kendi taklit uygulamasından para kazanır. Dönüp dolaşıp evini alması için Hadok'a gelen bu para, daha önce de gördüğümüz gibi Kaptan'ın Odysseusvari döngüsünü tamamlar. Sonra Turnesol, yine daha önce gördüğümüz gibi, güneş tarafından tekrar batıya çekilir, güneşin en tepe noktadayken aydınlattığı şeye güvensizlik gösterir ve onu metafor olarak kabul eder ki gerçekten de öyledir. O da diğerleri gibi gizin güç alanı tarafından yakalanmıştır ama anlama ulaşmak için farklı güzergâh izler, yan yollara sapar, sözcükleri çevirir ve çiçeklerin, isimlerin, minerallerin etrafını dolanır. Turnesol, eylem halindeki metafordur. Tenten ile Hadok sırrı takip eder ve onu bulduk-

iii

Böylece tekrar *Kırık Kulak*'a dönüyoruz. Putun kopyasını kitaba adını veren hasarlı organla birlikte yapan heykeltıraş Balthazar, ilkelci tarzı nedeniyle eleştirmenlerden övgü alır. Ona göre ilkel sanatın mantığı, sanatın genel mantığıyla bağdaşıyordu. Sanatına yüklediği işlev kopyalama, taklit etme, benzetmedir. Put konusunda yaptığı da genelde uyguladığı da budur. Heykeltıraşın ev sahibesi, tavan arasındaki odanın duvarına asılı Van Goghvari tabloya bakarak Tenten'e, "Şu çiçeklere bakın," der, "sanki kokularını hissedeceksiniz." Bu cümlenin Fransızca orijinali: "*Comme elles sont naturelles; on dirait qu'elles vont rire*", yani "Ne kadar doğallar; sanki gülmek üzereler."

Kadın burada çok klasik bir motife temas etmektedir. Dokunduğunuz zaman mim sanatındaki yüz buruşturma jestini taklit eder gibi büzüşen mimoza çiçeğinden gelen "mimesis", sanatın doğayı taklit etmesi, gerçek olanı kopyalaması ilkesidir. Aristoteles tarafından oluşturulan kavram, Rönesans'ta yeniden ele alınmış, görevinin Shakespeare'deki Hamlet'in de vurguladığı gibi "doğaya ayna tutmak" olduğuna inanmış sanatçılar ve yazarlar arasında bu dönemde önem kazanmıştır. Shakespeare, kavramı yapıtlarında iyice işlemiş ve bunu en yoğun şekilde büyüleyici dönüş ve kıvrılışların güzellik, yaradılış, "babalık" ya da bir şeyi ya da birini üretmek, kalıt, kimlik

ve benzerlik olgularını ele aldığı *Soneler*'de yapmıştır. Yazdığı 154 şiirde, gelişirken güzelleşen isimsiz bir genç adama hitap eder. Ancak *60. Sone*'de onu kaçınılmaz âna karşı, "Zaman armağanını yok etmeye koyulur" diye uyarırken bir taraftan da üremeye yönlendirir.

> Ah, sen keşke sen olsan, ama sevgili,
> Artık sen değilsin burada yaşayan senden öte.
> Şu yaklaşan sona hazırlanmalısın,
> Ve şu güzel suretini başka birine vermelisin.
> Kirayla tuttuğun bu güzellik böylece son bulacaksa,
> Kendin yaratacaksın öldükten sonra yaşayacak seni;
> Bir çocuğun olursa sürdürür hiç olmazsa,
> O tatlı varlığıyla senin güzel biçimini.

Bir bölümünü verdiğimiz *13. Sone*'de Shakespeare, (âşık olduğu açıkça anlaşılan) genç arkadaşına üremesini söyler, ama bunu yaparken bir ekonomik metaforlar barajı kullanır: vermek/*giving*, kiralamak/*lease* ve varlık/*issue*. ("Suret/*semblance*" ve "biçim/*form*" metaforlarınınsa *sözünü etmeye gerek yok.) Bundan iki sone önce, yani 11. Sone*'deyse zanaatkârlığa dönük bir metaforla seslenir genç adama:

> Sende kendine mühür oymuş ve demektir ki bu,
> Sen de o mührü vurasın, bu kopyayı ölmeye
> bırakmayasın.

Başka deyişle, çocuk sahibi olmak bir zanaatkâr tarafından oyulmuş mührün baskılı kopyasını çıkarmak gibidir. Bir diğer zanaatkârlık metaforu da *15. Sone*'de çıkar karşımıza:

Hepsi senin uğruna Zaman ile cenkten ibarettir,
O senden aldıkça, ben seni yeniden dikip aşılarım.

Turnesol'ün gayet iyi bildiği gibi aşılama, genellikle ölmekte olan bir bitkiden sürgün alarak başka bir bitkideki ince yarığa (sizin bakışınıza göre) orada ya kendisi gelişecek ya da onu alan bitki tarafından geliştirilecek şekilde yerleştirmeyi kapsayan bir botanik işlemdir. Ancak burada Shakespeare bu olguyu kendi sanatına, yani yazım sürecine uygulamaktadır ve söylediği şudur: Sana dair yazarak güzelliğini yeniden üretebilirim ve böylece o güzellik sende solsa da benim şiirimde serpilmeye devam eder. Benim sanatsal hünerim doğanınki kadar iyidir. Üç sone sonra bu iddiasını yineler: Genç ve güzel bir erkeği yaz gününe benzetmenin anlamı yoktur, çünkü yaz günü de yazın kendisi de solup gider:

Ama hiç solmayacak sendeki ölümsüz yaz,
Ne de sahip olduğun bu güzellik,
Gölgesinden sana caka satmayacak ölüm,
Sen bu ölmez satırlarda ebediyen büyürken.

"Ölmez satırlar", genç adamı sonsuza dek yeniden yaratmaya devam edecek olan şiirin dizeleridir.

İnsanlar nefes aldığı ve gözler gördüğü sürece,
Bu da yaşayacak ve sana hayat verecektir.

Şair şimdi de "benim sanatım doğadan *daha iyi*" demektedir.

Ancak soneler ilerledikçe karmaşıklaşır. Shakespeare, 53. *Sone*'de kendi yazılarının genç adamın güzelliğini mükemmelliğe kopyaladığını iddia etmekle kalmaz, genç adamın kendi-

sinin de sırf doğal halinde kalarak kültürü ve sanatı kopyaladığını öne sürer:

> Adonis'i tarif etsen ki kopyası
> Seni gayet cılız taklit eder,
> Helena'nın yanağında güzelliğin tüm sanatı durur
> Ve Grek bezemeleri içindeki sen, henüz
> resmedilmişsindir.

Sen, Adonis betimlemesinden ya da benzetmesinden daha iyisin; eğer bir "taklit" olacaksa, bu, Adonis'e değil sana bakılarak yapılmalıdır. Başka deyişle sen, Tanrı'yı yerinden ederek özgün olan konumuna geleceksin. Ve aynı şey Truvalı Helen için de geçerlidir (ve Shakespeare'in dostunu hem erkek hem de kadın prototiplerin karışımı yerine koyması ilginçtir). On beş sone sonra doğanın adamın yüzünde "depoladıkları" lehine tüm hüner ve yeteneklerinden feragat eder ki aynı doğayı daha önce sanatından aşağı tutarak reddetmiştir:

> Ve Doğa'nın depoladığı bir haritadır o,
> Sahte Sanat'a eskinin güzelliğini göstermek için.

Anlaşıldığı kadarıyla, doğayla sanatsal hüner arasındaki savaşım çözümlenmemiştir ve ibre kâh birinden yana meyleder, kâh diğerinden yana. Yine de sabit olan, *kopyalamanın* mekanizması ya da çevrim birimidir; iki taraftaki değerin ölçülmesinde kullanılacak kriterya, uygulama, mihenk budur. Hangisi *yaşayacak* ve "özgün" olanın kabuğu kabul edilecek kadar iyi kopya çıkarırsa o daha iyidir. Bu tamamen ustalık ve yetenekle ilgili bir şeydir ve tersi, yani hatalı işçilik ya da kötü zanaatkârlık da "sahte sanat", "kötü taklit" olacaktır.

Bu da bizi tekrar Balthazar'a getirir: Putu kötü taklit etmiştir. Eleştirmenler beğenebilir ama Tortilla için yaptığı işte şişirme zanaatkârlık, kötü sahtecilik yapmıştır. Yine de asıl mesele bu değildir (çünkü Etnografya Müzesi'nin küratörü bile kusuru fark edememiştir). Taklit ürünün üstüne çekici indiren *asıl* şey, heykeltıraşın ondan *iki tane* yapmasıdır. Burada da bir ultra-klasik motif vardır (aslında tüm Grek estetiği Balthazar'ın tavan arası odasında bir şekilde sergilenmiştir) ki bu da hem ayrılmaz şekilde mimesise bağlanır, hem de onun en beter düşmanı olan simulakra. Bu son kavram Platon'a aittir. Ona göre her şey (ağaçlar, sandalyeler, masalar, siz ve ben) ilahi ve saf orijinallerin maddesel kopyalarıdır. Buraya kadar iyi ama Platon, *Sofist*'te "simulakr" kavramını epey ötelere götürür, çünkü o yapıt da orijinali olmayan, kopyayla orijinal arasındaki tüm alışveriş simetrisini rezil eden bir ilave unsurdur. Balthazar'ın yaptığı işte budur: İşleyen mekanizmaya bir simulakr-çekici fırlat ve onu mahvet. *Kırık Kulak*'ın nerdeyse başlangıcından itibaren bir artık, fazla bir kopya vardır.

Sarrasine'deki sorun da budur. Daha önce gördüğümüz gibi tüm novella kopyalama, benzerini yaratma etrafında döner. La Zambinella bir heykele kopya edilir, heykelin kopyası Adonis tablosuna kopya edilir, bu kopyalar bir Endymion kopyasına dönüşür. Bunların iyi ya da kötü kopyalanmış olması öykü açısından önem teşkil etmez; asıl hayati öneme sahip olan ve Sarrasine açısından felaket kabili sonuç veren, kopyaladığı şeyin *zaten* bir kopya olmasıdır. Vien'in sahte Adonis'inin ve elbette Sarrasine'in heykelinin orijinal modeli olan la Zambinella'nın kendisi de sahtedir, doğal dişi pozundaki yapay kadındır. Bir simulakr, mimesis mekanizmasını onun vasıtasıyla en başından kilitlemiştir. Sarrasine onun yüzünde ve bedeninde Grek heykeltıraşlarının tamamen yontu kalemine ve boyaya bağımlı

olduğunu bilmeksizin taklit etmeye, benzetmeye öylesine uğraştığı harikaları görür.

Barthes'a göre bu tek kopya bizi gerçekçiliğin yüreğine olduğu kadar doygunluk/açlık meselesine de yöneltmeye yeter; *Sarrasine*'in gerçekliğinde yaşamsal önem düzeyinde gördüğümüz şey, her kopyanın kendi deposunu oluşturduğu kaygısı etrafında toplanır. Novellanın gerçek draması, gerçekte "gerçek olanı kopyalamak değil, gerçek olarak tarif edilen kopyayı kopyalamak" olması nedeniyle gerçekçiliğin yanlış nitelendirildiğine yönelik bulgudur. Yani bir kopyanın kopyası. Barthes, "gerçekçi" sanatçının gerçekliği asla söyleminin kaynağına yerleştirmediği, daima izlenebilmenin kıyılarına ittiğini ve bunu ileriye dönük kod zaten sezinleyebileceğimiz ve gözle izlenebilir şekilde verildiği için bu şekilde yaptığını söyler. Simulakr, yapay kurtçuklar gibi ve aşılanmamış nesle geri dönecek şekilde mimoza yapraklarına yerleşmiştir. Bu gerçeğin ortaya çıkarılması, Derrida ve Shakespeare ile aynı tipte ekonomi metaforları kullanan Barthes'ın önerdiği vurguları öne çıkarır: "Tüm ekonomilerin genelleşmiş çöküşü... Cinslerarası ekonomi... Bedenin ekonomisi... Paranın ekonomisi." Bu çöküşle birlikte "bir denklik düzenini korumak artık imkânsız hale gelmiştir; temsil, tek kelimeyle imkânsızdır."

Kırık Kulak gerçekte neye dairdir? Merkezinde ne yatar? Bir elmas mı? Ya da bir kopyalamalar zinciri mi? Elmasın varlığının ortaya çıkışı, kitabın ortalarına doğru neredeyse öylesine gerçekleşir. Daha dramatik olanlarsa Tenten'in müzeye iade edilen putun sahte olduğunu anlaması ve Balthazar'ın kardeşinin dükkânında yapılan seri kopyalamanın ortaya çıkmasıdır. Bu ikinci buluş, Tenten'in ayaklarının hayretle yerden kesilmesine neden olur. Seri kopyalama burada da *Sarrasine*'de olduğu gibi zahiri bir ekonomik çöküş yaratır; tanesi 200 frank olan

putun çifti az ileride 17.50 franka satılmaktadır ve bunlardan kim bilir kaç tane daha vardır. Elmas finalde gördüğümüz gibi yok olur ama kopyalar, kendilerinin daha fazla kopyasını çıkararak mevcudiyetini korur; tıpkı Sarrasine'in la Zambinella kopyasının onun gidişinden sonra kopyalanmaya devam etmesi gibi. Eğer put kitabın sonunda başlangıçtakinden daha fazla hasar görmüş, Bataille'in deyişiyle "organları koparılıp alınmış" haldeyse, bunun nedeni belki tamah sunağında olmasa da tahripkâr yumuşak karnı "simulakr" olan bir benzeyiş, bir mimesis sunağında kurban edilmiş olmasıdır.

Kopya kültürü: Tenten'in *Kırık Kulak*'ta karşılaştığı şey budur ve aynı şey Amerika'da da karşısına çıkmıştır: teneke kutularla arabalar ve şövalyeler, inekler-kediler-köpeklerle insanlar arasındaki farkı çöküşe uğratan seri kopyalama. Ve bu olgu, genel ekonomik çöküşün ortaya çıkardığı Büyük Bunalım'ın oluşturduğu geri planın önünde gerçekleşir. Tenten'in Ben Mor kalesinde karşılaştığı şey de budur: ekonomiyi tehdit eden seri üretim sahte para. Platon'a göre simulakr ya da sahte benzeyiş meselesi, "Sanat" sorunsalının merkezinde yatar ve bunu derinlemesine sorunlu bir kategori haline koyar. Bir anlamda Hergé'nin çalışmaları da daima bununla ilgilidir. Onun simulakr temasını defalarca tekrar ziyaret etmesi sırasında yüzeye çıkan, tamamen belirginleşene dek diğer bağlamların etrafını dolanan telaş hali budur işte. *Kara Ada*'daki kalpazanların kumanda merkezinin duvarlarında avangard sanat çalışmaları varsa ve *Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş*'ta Carreidas telefonda sanatsal parçaların (önce çöp dediği şeylerin Onassis tarafından istendiğini duyunca) alınması talimatı veriyorsa, son çalışmada tüm bu "çevresinde dolaşma" harekâtları sona erer ve sanat sorunsalı sahnenin tam ortasında belirir.

Hergé'nin ölümünden üç yıl sonra 1986'da eskizler halinde

yayımlanan *Tenten ve Alf-Art*, Fernand Legros skandalını temel alır. Çekici bir kişiliğe sahip olan şaşaalı uluslararası sanat simsarı Legros, 1978'de sahte modern sanat örnekleri satmakla suçlanmıştı ve bunların sayısı o kadar fazlaydı ki günümüzde özel koleksiyonların ve müzelerin duvarlarını süsleyen Matisse, Modigliani ve Dufy tablolarının ciddi bölümünün sahte olduğundan hâlâ şüphelenilir. Legros bunları kendisi taklit etmemiş, Tortilla'nın yaptığı gibi bu işi önem kazanamamış bir sanatçı olan Elmyr de Hory'ye vermişti. Büyük bir sanat yapıtını satmak için çalışmanın özgünlüğünü ve piyasaya meşru yollardan çıktığını teyit eden bir "dayanak sertifikası" ya da "menşe şahadetnamesi" gerekir ve Legros da bunları tanıdığı sanat simsarlarından rüşvet ve zorlamayla temin ediyordu. Hikâyenin Hergé versiyonunda Legros, bu sertifikaları vermeyi reddeden iki sanat simsarını öldürecek olan karizmatik guru Endaddine Akass'a dönüşmüştü. (Tüm külliyatın en az inandırıcı sahnesidir bu, çünkü sanatla biraz ilgilenen herkesin bileceği gibi aynı yerleşimde iki adet dürüst sanat simsarı bulunabileceği iddiası ancak fillerle konuşma ya da hafızanın uzaylılar tarafından silinmesi türünden anlatımlar kadar itibar görebilir.) Bu kişilerin aradan çıkarılma sürecinin Alf-Art [*Alph-Art*] olarak bilinen, dev harflerin sanatsal objeler olarak sunulduğu avangard sanatın yükselişiyle yan yana ilerlemesi, Tenten'in şüphelenmesine ve son macerasının içine çekilmesine yol açar.

Tenten ve Alf-Art'ın başlangıç sahneleri, sanat üzerine yapılan dramatize kuramsal tartışmalarla neredeyse Platoncu diyaloglar halini alır. Bu tartışmaların katılımcılarından olan Kastafiore, Georges Bataille'ın Lascaux'daki mağara resimlerine başvurular yaptığı ve uygarlığın kökenlerinden söz ettiği 1955 tarihli ve "Lascaux, ou la Naissance de l'Art" (Lascaux ya da Sanatın Doğuşu) başlıklı makalesinden alıntılar yapar.

Hadok ise tekrar tekrar "sanatın herhangi bir yararı yoktur" argümanını öne sürer. Hergé, bu tür kavramsal iştah açıcıların üzerinden bir süre geçtikten sonra sanatın Platoncu gerçeğine ilişkin daha derin ve daha temel meselenin üstünü açar ve onu masaya sürer ki bu da sahteliği, tüm geçerliğinin sahtelik olduğudur. Tenten, sonrasında Alf-Art'ın (yani avangard sanatın) dil ve uygulamalarının büyük bir sahtecilik operasyonu için örtmece olduğunu ortaya çıkarır. Akass'ın (yine sözde konuk ama aslında tutsak olduğu) lüks evindeki yatak odasından gizlice çıkarak dolaşırken tablolarla dolu bir odaya rastlar: "Bir Modigliani! Boyası hâlâ yaş... Ve şu da bir Léger... Bir Renoir... Bir Picasso... Bir Gauguin... Bir Manet... Tam bir sahte tablo fabrikası, üstelik taklitler de kusursuz!" Balthazar'ın kardeşinin atölyesi bir kez daha ortaya çıkmış ama şimdi çok daha meşum bir hale bürünmüştür. Bunu keşfeden Tenten için (tıpkı bir taklidin peşine düşmüşken tökezleyen Sarrasine'e olduğu gibi) ölüm tehlikesi baş gösterir.

Sarrasine bir kopya yapar ve bunun kendisini gerçeğe ulaştıracağını umar. Gerçek olanla kopyanın birleşeceğini düşünmüştür ama kopyanın ona vereceği şey ölümdür. Balthazar'ın kopyalaması da ölüm getirir. Bu anlamda Serres belki hedeften epey uzaklaşmıştır: Öldüren şey put değil, kopyalama, kopyalar zinciridir. Shakespeare için kopyalama hayatın yinelenmesi, çoğalmasıdır. Balzac içinse öyle değildir: Sarrasine, la Zambinella'ya, "Hiçbir şeye hayat veremezsin!" diye bağırır. Balthazar'ın ev sahibesi ne derse desin, Hergé de bu konuda Shakespeare'in değil Balzac'ın yanındadır: Kopyalar kopya üretebilir ama doğayı doğuramaz. Çocuğu olmayan Hergé, Tenten'den söz ederken doğal, pederşahi bir dil kullanır ve Sadoul'a, "Onu yarattım, korudum, bir babanın oğluna yaptığı gibi besleyip büyüttüm," der. İlk eşi Germaine'e Tenten'in "bir

insan olmayı" istediğini yazmıştır, ancak bu aslında *onun* isteğidir. Sarrasine gibi o da simulakrın gerisindeki gerçeği ister ki bunun onu nereye yönelttiğini şimdiye kadar gördük. *Tenten ve Alf-Art*'ın final sahnesi (ve aslında tüm külliyat) sadece Tenten'i değil, Hergé'nin kendisini de içeren bir *snuff movie*[1] gibi okunur. Tenten üstüne sıvı polyester dökülerek öldürülecek, adı "Gazeteci" olan ve "hacimce genişletilmiş" bir heykele dönüştürülecektir. (Akass alay ederek, "Cesedinin müzede sergileneceğine sevinmen gerek," der.) Özgün gazeteci, gazeteci simulakrının içine sokulacaktır. Kopya ile gerçek olan birbiri içinde eriyecektir. Ve bu gerçekleşmek üzereyken de Hergé ölür.

Adonis ile sahtesi ölmüştür. Bu, Hergé'nin kendi beyaz mitolojisinin *moira*'sıdır, anemik yazgısı: Tenten'in la Zambinella'sına Sarrasine olmak. Bunu anlamak, bizi hemen *Tenten* kitaplarının başına bakmaya ve bir tashih kayması, perspektif noktasında bir kayma, yapmaya yöneltmelidir. Rastapopoulos, Carreidas *ve* Hadok arasındaki denkliklerle alışverişler şık bir el çabukluğu, bir hokkabazlık numarasıysa ve gerçek kötü adam zincirin birkaç halka aşağısında saklanıyorsa ne olacak? Kastafiore bir hile ise, eserin başlangıcından beri zaten etkin olan bir kastrasyonun yerine geçiyorsa ne olacak? *Gerçekten* androjen olan kimdir? Kim Faust gibi elli yaşındayken genç görünür? Tenten, Amerika macerası gibi çok erken bir dönemde bile kendi kopyasını çıkarıp otel penceresinin önüne koyar. "Özgün" Arumbaya putu bir kopya, orijinalinin (son örnek olmayacak) bir yeniden üretimiyken ölüm getiren ama bu bilgi satır arasında kaldığı için bizim çoktan unuttuğumuz bir gerçekse ne olur ki? Kongo'da Tenten'in sureti bir toteme oyulur

[1] Gerçek şiddet, tecavüz, ölüm sahneleri içeren ve yasadışı çekilip izleyicilere yasadışı yollarla ulaştırılan film türü. (ç.n.)

ve o şeye tapılır. Rusya'da bile bir buz kütlesinin içinde donmuş "heykel"e dönüşür. Hergé'nin karabasanlarının bembeyaz uzanımları buzla kaplı olmasa da onun kahramanında bir örnekseme, bir andırış bulmuş olamaz mı? Sadoul, Tibet'in karları içinde "aşırı saflıktan, aşırı masumiyetten" gelen bir dehşet, düşlerde de "Sonsuz olana, hükümsüz kılınmış Sonsuz'a bir açılış" görür ki bu da hiçlikle dolu uçsuz bir uzamdır.

Herkes Tenten olmak ister: kuşaklar boyu. Rastapopoulos, Trickler, Carreidas (ya da daha sıradan karakterler olan Séraphin Lampion ve inşaatçı Boullu) türünden karakterlerin dünyasında Tenten, erişilemez ideallikteki iyiliği, temizliği, özgünlüğü temsil eder. *Kırık Kulak* üzerinde düşünen Apostolidès, Tenten'in kitaptaki put gibi olduğunu, yozlaşmayla çevrelenmesine rağmen saf bir ruha sahip olduğunu öne sürer. Apostolidès hem çok haklıdır hem de aynı derecede yanılıyordur: Tamam, Tenten kitaptaki put gibidir ama bunun nedeni Conrad'ın Kurtz'u gibi "içi boş" olmasıdır. Tisseron onun için "boş kahraman" der ve onu "kimlikten tümüyle hükümsüz kılınmış" olarak tarifler; Serres, "boş domino taşı", "bomboş ve şeffaf daire" ifadelerini kullanır. Tenten "sıfır düzey tiplemedir" ama aynı zamanda karakterin, tarihin, yaşamın kendisinin sıfır düzeyidir. Güzel ve baştan çıkarıcı olması açısından Balzac'ın kastratosu, tüm arzuların yok oluş noktası gibidir. Gözlerini oluşturan kara noktalar güneşin her türünün tersi, teni herhangi bir rengin öncül gölgesi gibidir. Tenten saf negatiftir; bir balinanın beyazlığına, tamamına ermemiş bir evliliğin cinsellikten yoksunluğuna, hamsin rüzgârının radikal siliciliğine sahiptir. *Mavi Lotus*'ta Dawson, kendisinin ve yardakçılarının oluşturduğu ağın "şu çocuk tarafından daima hüsrana uğratıldığı" (*toujours tenus en échec par ce gamin!*) yakarışını dile getirir. Bu sızlanma, psikolojik olduğu kadar dilbilimsel

anlamda da parayı çağrıştırır: Karakterin o cümlede kullandığı *faire Tintin* deyişinin karşılığı Fransızca argo sözlüğünde "beklenen tatminden bir şey nedeniyle mahrum kalmak, hüsrana uğramak" olarak verilir. Şövalye Francis'in başına gelen şeydir *Tenten* ve aynı zamanda bu olgunun Kaptan açısından yinelenmesinin dayattığı travmadır. Adı bile arabalar, inekler, şövalyeler örneğindeki gibi ölümcül bir tekrarı yansıtır: *Ten-ten*, yani "hiçlik", tüm ekonomilerin genelleşmiş çöküşü.[1]

Tenten hem sunar hem de geri tutar. XIV. Louis ile Şövalye Francis sahneye çıkmadan çok önce, Rus Kulaklara sahip olduklarını saklamakta (vergi kaçırmakta) bu varlığın aranmasına katılarak yardım eder. Kukla numarasının ya da çifte bölmeli hokkabazlığın, çifte kuklalı çift kabin göz boyamacılığının ustasıdır. Tenten (hazineyi) ortaya çıkarır ama bunu (nesebi) saklamak için yapar; şifreyi yeniden şifrelemek için çözer; silip yok etmek için belirler. Kastafiore'nin kolyesinden dökülen incilerin sahte olduğunu bilir ama onları toplayıp geri verir, işbirliği yapar. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'ndeki bu küçük ama mükemmel alışveriş, kitabın büyük alışverişlerine (hatta daha da ötesine) minyatür bir örnek oluşturur. Tenten'in kapaktaki kalkık kaşlar, mahcup ama bilgiç gülümsemeyle verdiği poza bakalım. Dudağa götürülmüş parmak bir susturucu, tüm o gürültünün merkezinde sessizliğin muhafızı işlevi yapar. Ayrıca en üst düzey bir çelişkiyle tüm ekonomileri *mümkün kılan* unsurlardan biri olduğu ipucunu verir. Bu susturmayla az sonra yapılacak gösterinin, varılacak uzlaşımın, cümle cemaatin söylenmeyeni o haliyle muhafaza etmesinin teminatıdır.

[1] Fransızcası "Tintin" (okunuşu: Tenten) olan ismin *tin-tin* şeklindeki heceleri İngilizcede "kalay" ya da daha genel kullanımıyla "teneke" anlamına gelir. (ç.n.)

Gürültünün merkezindeki sessizliğin muhafızı: Tenten, Barthes'ın öne süreceği gibi geri alınamaz şekilde ihtiyatta tutulan en öte anlamın koruyucusudur; Derrida'nın öne süreceği gibiyse potansiyel mevcudiyeti edebiyat olasılığını garanti altında tutan sırrın, bu sırrın görülür hale gelme koşullarının avatarıdır. Felsefenin sırrı (gündöndülerin gayet iyi bildiği gibi) edebiyatsa, Hergé'nin tüm külliyatı (sessiz aracılığıyla) edebiyatın sırrının Tenten olduğunu bilir ama bunun açıkça ifade edilmesine izin vermez.

6

Yerçekimi Etkisi Altında Bir Şey ya da Çatır, Çıtır, Çutur

i

Daha önce de gördüğümüz gibi, *Tenten* kitaplarında tüm deneyime, tüm edebiyat biçemine ve kipine temel oluşturan bir süreç devam ettirilir. Bu süreç karanlıktır, kimi zaman şok edici hal alır, birçok yönden felaket kabilindendir ve hatta ölümcüldür. Ve yine de büyük ölçüde komedi olarak icra edilir.

Onun çağının ve altyapısının çoğu insanı gibi Hergé de Buster Keaton ve Charlie Chaplin'in filmlerinin köleliği altında büyümüştür. İlk çizgi diziler olan *Les Aventures de Totor, C.P. des hannetons* 1920'lerin ortalarında *Le Boy-Scout Belge*'de yayımlanmıştır ve bir izci liderinin ya da *chef de patrouille*'in (*C.P.*) maceralarını anlatır, başlık karesiyse "United Rovers büyük komedi filmini sunar" ibaresi yansıtır. Bunların "telif hakları" Hergé Sinema Filmleri üzerine alınmıştır ve yönetmen de Hergé'dir. Bu yapıtlarda ve ardından gelen Tenten çizgi romanlarında Hergé, düzeni standartlaşmanın çok uzağında olan bir aktarım ortamı kullanarak sinemanın görüntü mantığının sürekli öne çıkmasına izin verir; çizim kutuları birbirini sinemadaki kareler gibi çizgisel izler, her biri öncekinin devamı olan durağan imgeler yansıtır, böylece zaman içinde bir süreklilik devimini ima eder. Ve sinema da şakayla, güldürüyle başlamıştır; Assouline'in de belirttiği üzere Lumière Kardeşler'in yaptığı ilk filmlerden biri olan 1896 tarihli *L'Arroseur Arrosé* (Islanan Islatıcı), adından gayet iyi anlaşılan bir durumu anlatır. Film

elbette sessizdir ama konuşma içerse diyalogları *Kızıl Korsan'ın Hazinesi*'nde Hadok'un elinde hortumla Abdullah'ı kıstırmaya çalıştığı sahnede söylediklerine benzer şeyler olacaktır.

Tenten kitapları elbette esprilerle doludur. Bunlar aynı zamanda toplumsal ve psikolojik yönde, karakter ve durum düzeyinde kendini gösteren daha incelikli, daha üzeri kapalı bir komedi yansıtır. Ancak felsefi anlamda da komiklerdir. Büyük görüngübilimci Henri Bergson'a göre sinema tarzında yazmak tüm Avrupa'da türemişti, komedinin özü doğal olanın mekanik olanla yer değiştirmesinde yatıyordu. Bergson, 1911 tarihli *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme* başlıklı çalışmasında bize hayatın benzersizliğe, tekliğe dair olduğunu söyler. Bir kopyalama ya da suret çıkarma söz konusu olduğunda, bu kural ihlal edilmiştir ve sonuç komedidir. Bergson, öncülü Pascal'ın bir görüşünden de alıntı yapar: "Birbiriyle aynı olan iki yüz, teker teker kahkaha yaratmaz ama beraberlerken aynılıklarından ötürü bizi güldürür." Bergson ve Pascal açısından düşünüldüğünde, Dupont ile Dupond lafları karıştırmaya ya da kapılara, elektrik direklerine çarpmaya başlamadan önce güldürür bizi. Bergson şöyle yazar: "Birbirine fazlasıyla benzeyen iki yüzden aldığınız izlenimi çözümlerseniz, aynı kalıpta dökülmüş iki kopyayı ya da aynı negatifin iki röprodüksiyonun, başka deyişle herhangi bir imalat sürecini düşündüğünüzü fark edersiniz. Hayatın mekanik olana doğru saptırılmasıdır gülmenin gerçek nedeni."

Burada bildik bölgelere adım atıyoruz: kopyalar, mühürler, suretler, röprodüksiyonlar. Anlaşıldığı kadarıyla *Tenten* kitaplarını ıstıraplı kılanla komik kılan aynı şey. Bergson'a göre gülüşü yaratan sadece kopya ya da benzerlik değildir; "canlı olanın üstünün mekanik bir şey tarafından kabuk gibi kaplandığı" her yerde komedi vardır. Bedenin mekanik katılığı, yaşamın hareketliliğine hâkimiyet kuran her türlü katılık (örneğin Hadok'un

Kastafiore'nin Mücevherleri'nde tekerlekli sandalyedeki hali) komiktir. Kişinin başka birisi tarafından otomat gibi idare edilmesi (örneğin Tenten'in Tibet macerasında Hadok'u bir şişe içkiyi kullanarak kendisine boyun eğdirmesi, onu sarhoş etmesi, ardından Yeti'den korktuğunu öne sürerek Tchang'ı aramaya ikna etmesi) komiktir. "İnsana dair olgularda yapılan ve makineye dönüşmeyi, otomatlığı, hayattan soyutlanmış devinimi çağrıştıran herhangi mekanik düzenleme" (örneğin *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde evin ritmi, gelişler gidişler, dişli çarklarınkini andıran çatırtılar, zil ve çan sesleri) komiktir.

Öyleyse kopyalama, çoğaltma ve otomatiklik de komiktir. Ancak Bergson'a göre hepsinden komik olan, tekrarlamadır. Neden? Yanıt (bir kez daha) tekrarın doğasında benzemezlik, eşsizlik olan hayatla zıtlık oluşturmasıdır. "Hayatın temel yasası, tekrarlamanın tamamen ve mutlak olarak reddidir." Eğer konuşan birini izliyorsam ve "başın ya da kolun belli bir hareketinin düzenli aralıklarla sürekli aynı şekilde tekrarlandığını fark edersem, bu olgu dikkatimi çekmeyi başarır ve olmasını beklediğim anda tekrarlanırsa elimde olmadan gülerim." Komik duyarlılık genelde "hayata (bir saat gibi) tersinebilir ve değiştirilebilir parçalardan oluşan, davranışlarını tekrarlayan bir makine olarak" bakmakla ortaya çıkar. Tekrarlama da kopyalama gibi mekaniktir, ancak kopyalama nesneler bağlamında uygulanan bir fenomen iken tekrarlama zaman bağlamında gerçekleşir. Komedi de bir sinema filmi gibi zaman içinde açılıma uğrar ve zamanı tekrarlar yapan bir mekanizmaya dönüştürür. Abdullah bir film yönetmeni gibi konuşarak Hadok'a seslenirken komediyi gayet iyi çözmüştür: "Tekrar, kabarcıklı kaya midyesi! Tekrar düş merdivenden!"

ii

Abdullah burada başka bir şeyin daha, komedinin bir diğer öğesinin, hatta öğeler arasında en basit olanın peşindedir: düşme. 2000 yılında yayımlanan *Comedy is a Man in Trouble: Slapstick in American Movies* (Komedi Başı Dertte Bir Adamdır: Amerikan Filmlerinde Düşme/Kalkma Teması) başlıklı kitabın yazarı olan Alan Dale'e göre düşme, komedinin neredeyse temel edimidir. Baudelaire ise bunun farkına çok önceden varmıştır. Buzda kayma, kaldırım taşına takılıp tökezleme örnekleriyle dolu olan 1885 tarihli *Gülmenin Özü*'nde, "İnsan kahkahası herhangi bir özgün kaza düşüşüyle, hem bedenin hem de zihnin bir tenzil haliyle derinlemesine ve yakından ilintilidir," diye yazar. Öte yandan buradaki düşüş, kıç üstü oturmadan ibaret değildir; dinsel imalar taşır. Baudelaire'in metninin tamamında metafizik bir boyut kendini gösterir. Yazar, gülmenin (ya da kahkahanın) "satanik" kökeni olduğunu ileri sürer. Tanrı gülmez; Cennet'te kahkaha yoktur. Öyleyse kahkahamız bize Cennet'te olmadığımızı, insan olduğumuzu anlatır. Ve bu iki yanlı çalışır: Bir taraftan "İnsan'ın zihninde fikir halinde var olan Mutlak'a kıyasla sonsuz biçareliğimizi" gösterir, diğer taraftan "hayvanlara kıyasla sonsuz haşmet ve görkemimizi" vurgular. İkinci olgu itibarıyla gülme tepeden bakıştır, üstünlüktür. "Ben düşmem," diye dudak büker Baudelaire, "kaldırımın taşındaki kırığı ya da ucu yolumu kesecek

şekilde kalkmış yer kaplamasını fark edemeyecek kadar aptal değilim." Komedide bu tür bir kibir elbette genellikle tekrar düşmek şeklinde kurgulanır.

Kaptan Hadok her fırsatta düşmekle kalmaz, sürekli olarak kendini düşen insanların üzerinde bir yere koyar, böylece düşme olgusunun tuzaklarına iter. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nde Tenten ile Nestor'u merdivendeki gevşek mermere dikkat etmeleri için durmadan uyarır ama orada kendisi düşer. *Turnesol Olayı*'nda hanımlara nazik davranmanın önemi üzerine Nestor'a nutuk çeker ve az sonra telefonda konuşurken tepesi atar. Kitaplarda defalarca dönüp insanlara dikkatli yürümelerini öğütlerken önüne çıkan bir şeylere çarpar. Milu da aynısını yapar: "Uyan Tenten! Attığın adıma dikkat et!" *Kırık Kulak*'ta Tenten elektrik direğine çarpınca onu eleştirdikten bir saniye sonra aklı bilgiçlik taslamakta olduğundan kendisi çöp tenekesine yapışır. Baudelaire, Milu'nun bir hayvan olduğunu öne sürebilir ama bu, "köpek" türünün insan niteliklerine sahip bir örneğidir ve bu durum özellikle de külliyatın başındaki kitaplarda, Tenten ile karşılıklı (gayet işlevsel) diyaloglar kurar şekilde betimlendiği karelerde kendini gösterir. Sonraki kitaplarda bu yönden biraz ihtiyaç dışı görüntü sunuyorsa, bunun nedeni (içkiye düşkünlük, sakarlık gibi) karakteristik özelliklerini ve (papağanlar ya da lamalarla, hatta Yeti ile ağız dalaşına tutuşma gibi) kendini hayvanlarla bir tutma eğilimini devralan Kaptan'ın ortaya çıkmasıdır.

Hadok'un hayvanlarla aynı düzeye indiği en empatik durumsa elbette *7 Kristal Küre*'de başına aksesuvarlar arasındaki inek kafası geçmiş halde sahneye koşmasıdır. Bu durum (hem komedi hem de sahne sanatları tarzı anlamında) bir klasiktir, çünkü Hadok o karelerde Apuleius'un Altın Eşek figürünü ya da Ovidius'un *Dönüşümler*'indeki çok sayıdaki yarı hayvan-ya-

rı insan karakteri ya da yüzyıllar arasında hızlı bir geçiş yaparsak, Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda başı eşek kafasına dönüşen Nick Bottom karakterini yeniden canlandırmaktadır. "Sanat yansıtır ve öteler Hadok!" Öte yandan Hadok'un sürekli tekrarlanan düşüp kalkışları, kibrini her şeye rağmen koruyuşu baştan sona Baudelairevaridir, zira bitmek bilmez, sonsuz bir biçareliği işaret eder. *Altın Kıskaçlı Yengeç*'te Alan bardağına içki doldururken Kaptan bunu kendi ağzıyla ifade ederek, "Ben sefil biçarenin tekiyim!" der; Tenten ile içinde oldukları filikanın küreklerini yaktıktan sonra aynı sözleri dili dolaşarak tekrar eder; *Ay'a Ayak Basıldı*'da hazırlıksız çıktığı uzay yürüyüşünden ayılırken yine aynı sözleri mırıldanır: "Ben sefil biçarenin tekiyim!" Sürekli düşmesi, toparlanıp bunu yinelemesi, bir şeyleri berbat etmesi sadece maddesel dünyayla değil, ilahi olanla da kurduğu idaresi güç, zorluk çıkaran, sarsakça ilişkinin belirtisidir. Dini törenleri (İnka ayinini, Tibet kutsama törenini) kesintiye uğratacak gaflar yapmaya devam eder; sakarlığı beraberinde suçluluk duygusunu getirir; Tenten'den, Budist keşişlerden defalarca özür dilemek zorunda kalır.

Hergé'nin *Le Soir*'daki (kelimenin tüm anlamlarında) işbirlikçisi olan Paul de Man, 1969'da yazdığı "Zamansallık Retoriği" başlıklı makalesinde, "Baudelaire'in düşen adamı, yerçekiminin etkisine kapılan bir şeydir," der. Takılıp tökezlemek sadece dengenizi kaybetmeye dair değildir; sizi alaşağı edebilecek bir evrende var olmakla ilgilidir. Hergé bunu anlamıştır. *Esrarengiz Yıldız*'daki adada ağaçlardan düşen dev elmalar hem bir Kitabı Mukaddes temasını işaret eder, hem de Newton'un bilinen hikâyesini. Ay'ı konu alan kitaplarsa yerçekimi motifleriyle doludur; karakterlerin kalkış ve inişte kendinden geçmesine neden olan "başa bela yerçekimi", Turnesol'ün rokette diğerlerini (Hadokvari bir tavırla) takılmamaları konusunda

uyardığı ve akabinde takılarak düştüğü bölme geçişleri ve bunun tam tersine, Hadok'un ayakkabılarından dışarıya yükseldiği, viskisinin bardaktan çıkarak boşlukta bir küre halini aldığı sahne. Eğer Hergé bu sahnelerde yerçekimini kapadıysa, bunu tekrar açmak ve daha güçlü şekilde ortama sürmek için yapmıştır: Roketin nükleer motoru yeniden çalıştığında Hadok yere yapışır, viskisi de kütlesine kavuşup yüzüne çarpar. Hadok'un kitabın sonundaki insanın olması gerektiği düzgün yerin "sevgili yaşlı Dünya"nın yüzü olduğuna dair şatafatlı ahkâm kesişi bile onu sözünü ettiği dünyaya yapıştıracak bir ayak sürçmesiyle kesintiye uğrar.

Sevgili yaşlı Dünya: Yerçekimiyle düşmek, de Man'a göre mezara düşmeyi de ifade eder. Yerçekimi de tekrarlamada olduğu gibi ve "ölümün zamana bağımlı gerçekliğine" tanıklık ederek önümüzde zaman boyutunu açar. *Ay'a Ayak Basıldı*'da Hadok'un dev bir kayaya doğru emildiği, Turnesol ile Tenten çekimi dengelemese çarpıp toza dönüşeceği asteroid sahnesinde kendini Hergé'nin karakterlerine dayatan da budur. Kayanın adı nedir? Adonis. Bu bölüm, *Sarrasine*'in (ya da elbette ki *Kırık Kulak*'ın) bilimkurgu tarzında yeniden yazılmış hali gibi devam eder: Hadok da tıpkı heykeltıraş gibi "Adonis'in çekimine kapılmış", onun "sürükleyici" yörüngesine "çekilmiş" ve peşinden gelen roket nedeniyle tüm mürettebatın hayatını tehlikeye atmıştır. *Ay'a Ayak Basıldı* hem en çılgınca macera içeren, hem de üzerinde en fazla düşünmeyi gerektiren *Tenten* kitabı kabul edilebilir. Alegorik yönden bakıldığında, Adonis bölümü başka herhangi bir yerde örtülü kabul edilecek bir temayı dramalaştırır: Her edimin merkezinde ölüm olasılığı yatar ki Balzac için aynı olasılık her çekimin gerisinde bir güç alanı gibi mevcudiyetini korur.

Dupont ile Dupond sürekli düşer: Denize düşerler, tren

istasyonunda perondan çakılırlar, hastanede sedyeden bile yuvarlanırlar. Düşmedikleri yerde de tavan üstlerine çöker ya da sıvalar, avizeler tepelerine iner. Hadok'un roketle yüzlerine karşı da söylediği gibi, Disney'in *Sihirbazın Çırağı*'ndaki[1] tiplemeden Marlowe'un *Doctor Faustus*'undaki uşak Wagner'e ya da Ben Johnson'un *Alchemist*'indeki (Simyacı) Face'e kadar birçok yerde görülen "palyaçodur" onlar: Biraz budala ikincil karakterler ustalarının laboratuvarında yetersiz bilgiyle dolanır, ellerine geçen donanımı hatalı kullanır. *Kara Altın Diyarında* kitabının son çöl sahnesinde Dupont ile Dupond'un saçları Müller'in petrol katkı haplarını bulup yutunca denetlenemez şekilde uzamaya başlar. Aynı ikili *Hedef Ay*'da etrafı kolaçan ederken röntgen cihazının önünden geçer ve Sprodj fabrikasındaki habis iskeletin serbest kaldığını düşünüp korkuya kapılır, ardından kemikbilim laboratuvarında başka bir iskelet bulunca titreyen ellerle ona silah doğrultur, tutuklar ve kelepçeledikten sonra sorgulamaya götürür. Bu sahnelerin sıradan komedi unsurları yansıtmanın ötesinde başka yankılaşımları da vardır: Bir iskeleti peşine düşülecek av olarak seçerek Hergé, onları ölümün kendisini tutuklama görevine göndermektedir. Ve bu da belki Dupont ile Dupond'un sık sık peşine düştüğü Tenten'in ölümle sürekli ilişki halinde olmasına, defalarca öldüğü duyurulmasına, hatta gömülmesine rağmen ölü kalmayı başaramamasına

[1] "Sihirbazın Çırağı", Disney'in 1940 yapımı uzun metrajlı çizgi filmi *Fantasia*'nın bir bölümünün başlığıdır. Ancak bunu tamamen Disney'e mal etmek yanlıştır, çünkü Goethe bu temayı ilk olarak 1797 yılında yazdığı *Der Zauberlehrling* (*Sihirbazın Çırağı*) başlıklı ve on dört kıtadan oluşan baladda kullanmıştır. Ardından Fransız besteci Paul Dukas, 1896-1897 yıllarında *L'apprenti sorcier* başlıklı bir senfonik şiir yazmıştır ve Disney'in *Fantasia*'sında kullanılan müzik de budur. Ayrıca Alman yazar Hanns Heinz Ewers'in 1910 tarihli ilk romanı da *Der Zauberlehrling* başlığını taşır. (ç.n.)

ışık tutabilir. Başından vurulması, şelaleye yuvarlanması, bir uçurumdan ya da uçaktan düşmesi kahramanca görülebilir ama aynı düzeyde hastalıklıdır da. Yaşamda kalma marifetinin zıttı ölüm ya da ölü olmak mıdır? *Sarrasine*'in başında yaşlı bir la Zambinella'nın Lanty'lerin partisinde yalpalayarak dolaşışı Bergsoncu terimlerle tarif edilir: "kırılgan makine", hareketleri "sadece sezilemeyecek bir hünerle üstesinden gelinebilecek yapay bir yaratık". Ayrıca Barthes'a göre ölümün ötesindedir. Neden? Çünkü arzunun ötesindedir. Ürpererek, "En öte dehşet, ölümün kendisi değil, ölümün vasıflandırılmasıdır ve hayat o noktada kırılmalıdır," diye yazar. Belki de Dupont ile Dupond'un ister bir iskeleti takip ederken, ister Tenten'in peşindeyken sürekli olarak takıldığı düğüm budur: ölümün asla öldürülemeyeceğini anlamamak.

iii

Trajedide ölüm, anlam bahşeder. Trajedi kahramanı ölüme hayatını anlamlı kılmak, o hayata geçmişe dönük olarak metafizik önem niceliği katmak için koşar. Komedide bu seçenek ya da tercih hakkı ortadan kaldırılmıştır. Dale'in vurguladığı üzere, Kedi Sylvester ya da Road Runner'daki Coyote uçurumlardan düşer, suratında bomba patlar ama ölmez. Bu durum komedinin anlam üretmediğini öne sürmez. Anlam üretir ama bu farklı, çelişki yaratacak şekilde hüzünlü, daha uzun süreli acıları temel alan bir anlamdır.

Buna bir ad verilmiş midir? Evet: ironi. Baudelaire'e göre sanatçıyı ve felsefeciyi diğer insanlardan ayıran şeylerden biri *kendisine* gülebilmesidir. Onlar, kendilerini ikiye ayırıp hem düşüşü izleyen hem de düşen olabilme kapasitesine sahiplerdir. Baudelaire buna *dédoublement*, "ikileşme" adını verir. Bergson nesnelerin ya da insanların kopyalanmasını komik görebilir ama Baudelaire'e göre komedi –çok özel bir azınlık için– *kendini* tekrarlama, *kendini* kopyalama, *kendini* üretmedir. Mesele, kişinin put örneğinde olduğu gibi kopyalandığı ya da çoğaltıldığı anda sahteye dönüşmesindedir ve eğer öyleyse, bunu gerçekleştiren sanatçı ya da felsefecinin özfarkındalık yeteneği de kendi sahteliğinin bilincine varmasını sağlayacaktır. Kişinin kendi sahteliğine dönük farkındalığı felaket kabilinden sonuçlar doğurabilir. Şöyle yazar de Man:

"Dünyada var olduğumuz duygusunun içtenliği ya da özgünlüğü sorgulandığı anda, zararsız olmaktan çok uzak bir süreç işlemeye başlamıştır. Kumaşın ucundaki sökük iplikle öylesine oynamakla başlayabilirsiniz ama çok geçmeden kumaşın tamamı sökülür ve çözülür."

Öyleyse felsefecinin ya da sanatçının özbilinçli kahkahası kendi çözülüşünün ve ilaveten bu çözülüşün algılanışının sesidir. Ancak de Man'ın "ironik dil" olarak andığı şeyin merkezinde başka bir tür çifte eklemleme yatar. De Man'a göre bu dil kendini ikiye böler ki bunların biri yapaydır, diğeri yapaylığı dile getirir. Öte yandan bu, özgünlüğe dönüşü gündeme getirmez, çünkü "yapaylığın bilincinde olmak özgün olmakla aynı şey değildir." İroninin kavrayışındaki insanın metafizik hali budur: İçinde olduğu durumdan azade kalmak için yakarır ama bunu elde edemez ve sahte olmadığı bir masumiyet kaybı öncesi dönemi "hatırlayarak" (ya da bunu icat ederek) kendini avutur. Elbette bu da zaman alanını bir kez daha açar. Bu gerçeği göz önünde tutarak de Man, ironinin "zamansal deneyimin akışını sahteliği tekrar tekrar nüksettirerek safi gizemden ibaret bir geçmişle sonsuza dek taciz edecek olan bir gelecek arasında böldüğünü" belirtir. "İroni sahteliği bilir ama bunu asla yenemez; ancak yeniden ifade edebilir ve giderek yükselen bilinç düzeyinde tekrarlayabilir."

Kendi zaman deneyimi özelinde Kaptan'ın durumu da bu değil midir? Sürekli olarak kendini sahte, otantik olmayan dünyalara kısılmış halde bulur. *7 Kristal Küre*'deki konser salonunun kulisinde gerçek dünyaya (elbette bir bar aracılığıyla) açılan kapı da sahte çıkar ve Kaptan duvara yapışır. *Tenten ve Pikarolar*'daki otel odasının sahte dünyasından çıkması da engellenmiştir. Gerekli açıklamaları yaparak durumunu netliğe ve gerçeğe kavuşturmak için generalle buluşmayı günlerce

beklemesinde Kafkaesk ya da Beckettvari bir şey vardır. Bu buluşma hiç gerçekleşmeyecek, general randevularına Godot'dan daha sadık çıkmayacaktır. Kaptan bu kitapta çift yüzlü aynalarla izlenir, *Turnesol Olayı*'ndaysa kendini banyosundaki aynada dikkatle süzer. Üst köşede de Man'ın kumaşın ucundaki sökük iplik misali ufak bir çatlak belirir, ardından ayna kırılıp tuzla buz olur, bunu Kaptan'ın sahteliğinin ahdi olan Moulinsart'ın tüm dünyasının ufalanmaya, dağılmaya başlaması izler: Çatır, Çıtır, Çutur.

Kaptan Hadok, şimdiye dek birçok bağlamda gördüğümüz üzere, kendi otantik olmama haliyle tekrar tekrar yüzleşir. Kitaplar ilerledikçe gerçek, kendini daha fazla ortaya vurarak ifade eder. Kaptan bunu kelimelerle fazla vurgulamasa da bizzat karşılaştığı durumlar giderek daha içgözlemsel hal alır; *Turnesol Olayı*, *Kastafiore'nin Mücevherleri*, *Tenten ve Pikarolar*'da basın onu evinde ziyaret eder. Nihayet tüm ortamların en kendi döngüsüne kapanık olanını temsil eden sanatta ortaya çıkar. *Tenten ve Alf-Art*'ta onu kendisine sanat eseri olarak yutturulan ve gerisinde tüm bir sahtecilik endüstrisinin gizlendiği büyük "H" harfine pek de ne yapacağını bilemeden bakar halde görürüz. ("Hadok'un H'si, anladın değil mi?" der Tenten'e.) Aslında Kaptan'ın Hergé'nin kendi çifte dilli ironisi vasıtasıyla baktığı şey de ona ve onun durumuna bakmaktadır.

Tenten ve Pikarolar'da Hadok'un asıl adının Archibald olduğunu öğreniriz. Adonis'inkiyse İroni'dir. Kaptan'ın Hergé kitapları boyunca sürüklendiği şey de ironinin yörüngesidir ve onun vasıtasıyla *Tenten* kitaplarının tüm dünyası aynı yere sürüklenir. Kaptan kurtarılmayı özlemle ister ama bunu kendisine sağlayacakmış görüntüsü veren kapıların hepsi –gerçek kapı olsalar da– onun sahteliğinin ahdi olan daha geniş bir dünyaya açılır. Hadok için ironinin dışında hiçbir uzam yoktur

ve bu dış uzay için bile geçerlidir. Onu selamete ulaştıracak kutsal ritüeller kendi katılma girişimleriyle (ironinin ironisi) kesintiye uğrar. Suyun şaraba dönüştürülmesi bir mucize olacaktır. Ölüm kurtuluş olacaktır. Sükûnet ve huzura gömülmüş halde pipo içmek hoş olacaktır. Hergé tüm bu seçeneklerin ondan uzak olmasını sağlar.

De Man'a göre ironi, edebiyatın özünde bulunan asal bir şeyi görmemizi mümkün kılan edebi bir durumdur: zaman ve dil deneyimi, tümüyle yapaylık sorusu etrafında dönen dünya ve o kavramı yenmeye yönelik, hüsrana uğramaya mahkûm çeşitli girişimler. Diğer durumlar daha ağdalı, daha yoğun olabilir ama ironi, tüm bunların altında işleyen, bunları işler hale koyan bir kanal görüntüsü verir. *7 Kristal Küre*'deki konser salonunda birçok eğlence türü sahnelenir. Hadok görünüşte oraya bunların en harika olanını izlemeye gitmiştir. Ancak gösteriyi kaçırır ve tüm diğer sahnelerde kullanılan dekorların bulunduğu kuliste dolanır. Bu dekorlar onu davetsiz olarak dalacağı ve bir şeyleri kesintiye uğratacağı ana sahneye fırlatır. Orada komedinin en basit formu olan düşmeli kalkmalı oyunu sergileyerek Hergé'nin çalışmalarının ruhunu tek bir bölümde özetler. Edebiyatın "sahne gerisinde" olmak kadar ana "sahnesinde" de (tüm o saçma kılıklar içinde ve davetsiz olarak) yer almak, edebiyatın en vurgulu notasını oluşturan ironik hali mükemmel kapsar. Eğer trajedi edebiyatın komünyon ayini, özün bir zamandan diğerine başkalaştığı ve konum değiştirdiği en kutsal deneyimiyse, Hergé'nin çalışmaları da bu ritüeli ağızda ne su ne de şarap tadı bırakacak ama (icat ettiği alkol tiksintisi veren haplar tüm komünyonları yapılamaz kılan) Turnesol'ün de şüphelendiği üzere tüm külliyatın nihai vurgusu olan hardalı dayatacak şekilde kendine dönüştüren ironiyi yürürlüğe sokmaktadır.

7

Korsanlar!

i

Hergé'nin çalışmalarının merkezini, yirmi dört kitap ve elli yıl boyunca devam eden genişletilmiş hikâyenin belkemiğini bir kalıt oluşturur: Şövalye Francis Hadok'un torunlarına bıraktığı miras. Bu miras engellere takılır, kopuntuya uğrar, kaybedilir, bulunur, tekrar kaybedilir ve hiç azalmamış halde bir kez daha bulunur. Öte yandan, parşömenler üst üste konduğunda ve hazine gün yüzüne çıkarıldığında bile önemli kısımların saklı kaldığını görürüz. Beraberinde tekrar getiren bir kalıttır bu: 17. yüzyılda (Louis ile Şövalye Francis arasındaki ilişki nedeniyle) eksikleri kalan, verme ve tanınmama vurguları içeren kötü bir hikâyeye bağlanır; 20. yüzyıldaki de Tenten'in Kaptan'a üç gemiden sadece birini vermesi nedeniyle eksiktir ve karıştıkları ciddi durumu görememeleri açısındansa tanımazlıkla ilgilidir. 17. yüzyıldaki kalıt, akışı içinde normal insan ölçülerinden büyük bir figürle, Şövalye Francis'in totemi andıran ve sesi uzamda yankılanan, hatta papağanlar tarafından taklit edilen ama verdiği mesaj sessiz kalan heykelini de yanına alır; 20. yüzyıldakiyse Hergé'nin eski totemin tam önüne yerleştirip sesini aynı şekilde kullanacağı aşılması zor Bianka Kastafiore'yi bulur. Eskinin mirası, 20. yüzyılda bir araya getirilip bir mülk oluşturulmasını sağlayana kadar zaman ve uzamda dolaşacak olan üç parçaya bölünmüştür.

Bu elbette ki basit bir senaryo numarasından ötedir. Bunun

ata mezarındaki yabancı teması üzerinden mitik ve sembolik ölçekte, evdeki yabancı teması üzerindense daha modern ve domestik yolla açılarak sahibiyet ve mülkiyet konularında nasıl derinlemesine kaygılar oluşturduğunu daha önce görmüştük. Ayrıca aynı şeyin Hergé'nin kendi aile hikâyesiyle nasıl yakından bağlantılı olduğunu da gördük. Ancak mülkiyet meselesi, Hergé'nin yaratıcılığını sarmalayan kaygıları (ya da istekleri) aktaracak başka bir özyansıtım yöntemi de geliştirir ve bunu *Tenten* kitaplarında kullanır. *Turnesol Olayı*'nda Profesör'ün çalışmaları çalınmakla kalmaz, Borduryalı biliminsanlarının çalışmaları olarak da gösterilir. Hatta daha önceki kitaplardan biri olan *Esrarengiz Yıldız*'da gözlemevinin baş astronomu, uzun zamandır yanında sıkıntılara katlanarak çalışan sadık asistanının çalışmalarından kendine pay çıkarmaya yeltenir ve yardımcısı meteor çarpışmasının ertesi gün "tam olarak 08:12'yi 30 saniye geçe" gerçekleşeceğini bildiren hesaplamaları kendisine teslim edince, "Ben, Decimus Phostle, üzerimize çökeceği anı belirledim! Yarın ünlü olacağım!" diye bağırır. Bu kitapta meteorun bir parçası kopup okyanusa düştüğünde sahiplenme meselesi daha az sarih hal alır, çünkü dâhinin kendi gibi o da başka bir yerlerden gelmiş ve ortaya çıktığı anda herkes tarafından görülebilir hal almıştır. Üzerinde itiş kakışlı bir mücadele aracılığıyla hak iddia edilebilir: *Aurora*, *Peary*'ye karşı; Avrupa, (Güney) Amerika'ya karşı.

Tenten kitaplarında her projenin bir karşı projesi vardır. Sprodj roket üssü roketi kendi ülkesindeki bir yere götürmek, Turnesol ile diğerlerinin araştırmalarını toparlamak, Ay'a insan göndermenin sağlayacağı itibarı sahiplenmek isteyen "bilinmeyen güç" ajanlarına karşı korunmalıdır. *Kırık Kulak*'ta Tenten'in putu arayışı, gerçekte aptal tipler olmayan ve aynı çıkarımlara onunla neredeyse eşzamanlı varan Ramón ile Alonso tarafın-

dan adım adım izlenir. Babaoro'm ve m'Hatouvou kabileleri, Arumbayalar ile Rumbabalar, Alkazar ile Tepioca, *Paris-Flash* ile *Tempo di Roma* gazeteleri birbiriyle çekişme halindedir. Sahiplenme (ya da belki daha doğru ifadeyle mahrum bırakılmama) ihtiyacı sık sık öylesine güçlüdür ki iki taraf da üzerinde rekabete tutuşulan şeyin imha edilmesini karşı tarafın eline geçmesine yeğler: Turnesol kendi roketini, Şövalye Francis kendi gemisini havaya uçurur. Tartışmaya açık bu ikinci konu, birileri tarafından öğrenilir ve topyekûn kovalanmaya açık hale gelene kadar yüzyıllar boyunca uykuda kalır. Buna dair ahir zaman çekişmesiyse elbette atalarından kalan mirası pekiştiren Hadok ile beraberindekiler lehine sonuçlanacaktır. Kaptan'ın Moulinsart mülkünün satılık olduğunu duyuran afişi nasıl bir azimle tahrif ettiğine bakın: "Bu mülk satılık DEĞİLDİR." Hergé'nin çizgi romanlarının telif haklarını alması gibi o da afişe muzaffer bir şekilde imzasını atar: "İmza: Hadok."

Bu miras Hadok'a Kuşgiller ve başka potansiyel alıcıların mevcudiyetine rağmen geçerli ahlaki değerler doğrultusunda mı intikal etmiştir, yoksa bu durum tartışmalı mıdır? Bunun nedeni sadece Hadok'un Şövalye Francis'in hak sahibi torunu olması mıdır? Öteki mirasçılara ne olacaktır? Şövalyenin üç çocuğu vardır ve o arada çoktan Hadok'un peşine düşmüş olması gereken iki vâris daha olmalıdır. Hayır, Hadok'un *evini* geri kazanmasının nedeni, Turnesol'ün icat ettiği köpekbalığı görünüşlü denizaltıyı devlete satması, yani sürekli tersini iddia etmesine rağmen gerekli itibar ve ödeme teslim edildiği sürece silah geliştirmekte sakınca görmemesidir. Tüm bunları biraz daha yakından incelediğimizde, verasetin "doğal" sürecine dönük beklenmedik durum kendini daha fazla öne çıkarır. Tenten'in *Tekboynuz'un Esrarı*'nda üç parşömeni elde ediş şekline bakın: İkisini Max Kuşgil'in yankesici tarafından çarpılmış

cüzdanından ve üçüncüyü de antika eşya simsarını tutuklayarak yine Kuşgil'den alıp kendisine getirecek olan Dupont ile Dupond'dan alarak. Bu en hafif deyişle son derece kuşku götürür bir durumdur. Normal işleyiş, suçluluğu kesinleşmiş olsa bile cüzdanların Kuşgil'e iade edilmesini, ondan yasal yollarla alınıp yargı sürecine teslim edilmesini gerektirir. Ama Tenten onları alıp işine bakar, çünkü Dupont ile Dupond duruma müdahale ederek onu engellemekte başarısız olmakla kalmaz, bu talanda aktif şekilde yardımcı da olur. Yasalar Tenten'den yanadır ve onun yararına çalışır.

ii

Sahiplik meselesi, *Tenten* kitapları *içinde* kendini gösterir ve hatta külliyatın *etrafında* sürekli gündemde kalır. Hergé, çalışmaları ilerledikçe ve daha öte başarılar kazanmaya başladıkça daha geniş bir yardımcılar kadrosuyla çalışmaya başlamıştır. Bu yardımcılar Turnesol'ün *Hedef Ay*'da Hadok'a çizim masalarının başında çalışan bir dizi insanı gösterdiği sahnede bir olumlama yakalamış olabilir. Asistanları karakterleri çizmekte o kadar ustalaşmıştı ki çizgileri Hergé'ninkilerden ayırt edilemez hale gelmişti. Bu dönemden önce, *7 Kristal Küre* ve *Güneş Mabedi* hazırlanırken Hergé, çizgi romancı arkadaşı Edgar Jacobs ile işbirliğine girmiş ve bu öyle bir boyuta gelmişti ki yayımlanma aşamasına gelindiğinde Jacobs, albümlere katılımcı çizer olarak imzasını koymak istemişti. Hergé reddedince yolları ayrıldı. Çizer bu noktadan sonra kitaplara "Studios Hergé" imzası yerine sadece kendi adını koymaya başladı – "Disney" adı devasa bir ticari operasyonu işaret ederken, "Hergé" sadece çizerin kendisi anlamına geliyordu. Hayatının son yıllarına doğru ölümünden sonra kitapların devam edip etmeyeceğine dair yüzeye yansımayan tartışmalar yaşanmaya başladı. Hergé'nin en kıdemli asistanlarından biri olan Bob de Moor bu işi üstlenmeye ve başka maceralar da yaratmaya çok istekliydi ama buna izin verilmeyeceğini anlayınca ciddi hayal kırıklığına uğradı. Hergé'nin ölümünden sonra birçok kişi eşine *Tenten ve*

Alf-Art'ın ya tamamlanması ya da çizerin eskizleri üzerinden işlenmesi önerileri getirdi ama kadın bunları kocasının gayet net şekilde ifade edilmiş istekleri doğrultusunda reddederek yayın izni vermedi.

Öte yandan hem bu son maceranın hem de başkalarının sonradan uydurulmuş şekilleri türedi. Bunların bazısı gerçek *Tenten* kitabı görünümündeydi, bazısıysa *détournement*[1] olarak bilinen bir uygulamanın ürünüydü. Daha önce karşılaştığımız, "Gösteri Toplumu" kavramının kuramcısı olan sitüasyonist önder Guy Debord tarafından popülerlik kazandırılan *détournement* kavramı bir simgeyi, görüntüyü, metni ya da başka herhangi bir çalışmayı alıp kendince yeniden yönlendirmeye dayanıyordu. Debord'un yayın organı olan *Situationist International*, 1973 yılında *Altın Kıskaçlı Yengeç*'in "détourne" edilmiş, başlıktaki "Yengeç" sözcüğü "Kapital" ile değiştirilmiş bir versiyonunu yayımladı. Hergé'nin çalışmaları o kadar çok "détourne" edildi ki bunların araştırılması ortaya ayrı bir kitap çıkarabilir. Yine de Tenten *détournement*'ları genelinde değerlendirildiğinde ortaya üç kategori çıkar: Karakterlerin cinsel ilişkiye girerek, birbirini becererek ortalıkta dolaştığı pornografik tür; Tenten'in yeteneklerini İrlanda Cumhuriyetçiliği, Orta Amerika Komünizmi ya da Londra Anarşizmi gibi bir amaca emanet ettiği politik tür; "sanat" içerikli olan tür. Bu üçüncü gruptaki en ilginç örnekleri, Avustralyalı sanatçı Alex Hamilton'un *Turnesol Olayı*'nın tamamını oluşturan altmış iki sayfayı alıp karelerin içindeki çizimleri ve konuşma balonlarını boşaltarak siyah fon önünde kırmızı alevden oluşan tek bir resimle doldurduğu 2000 tarihli *Flame Book* (Alev Kitabı) başlıklı yapıtı ve Fransız sanatçı Jochen Gerner'nin *Tenten Amerika'da*

[1] (Fr.) Tersyüz etme. (ç.n.)

macerasının sayfalarını sadece (genelde şiddet, ticaret ya da dinsellik yansıtan) birkaç sembolle gömülmüş olanların anısına hizmet eden birkaç sözcük kalacak şekilde siyah mürekkeple kapayarak bir anlamda Bataille'ın "deformasyon" kavramını onayladığı 2002 tarihli *TNT en Amérique* başlıklı çalışmasıdır.

Tenten *détournement*'larının geçmişi Debord'dan önceye dayanır. Belçika gazetesi *La Patrie*, ülkenin 1944 Şubatı'nda işgalden kurtulmasının ardından ham çizimlerden oluşan *Tintin au Pays des Nazis*, yani Tenten Naziler Ülkesinde başlıklı çizgi roman bantları yayımladı. Birkaç kısa epizottan oluşan çalışmanın asıl ilginç yanı, Tenten ile Hadok'un Alman V2 roketlerini aramak üzere yola çıkmadan önce yaratıcılarını alenen suçlamasıdır. Hergé henüz hayattayken yaşanan başka bir ilginç durumsa 1950'lerin sonunda ve 1960'ların başında *Tenten Sovyetler'de* kitabının korsan versiyonlarının yayımlanmasıdır. Renklendirilmeden kalan, savaştan önce de baskıları yapılan bu maceranın anısı, Hergé'nin belli başlı sol unsurlar arasında bir nefret sembolü olarak görülmesini devam ettirdi, hatta savaştan sonra Hergé bu albümü (kendi çalışması olarak "sahip çıkmamaya" vardıracak şekilde) göz önünden kaldırmaya çabaladı. Ancak grafik kalite yönünden çok kötü olan korsan versiyonlar ortaya çıkınca, bir çizer olarak ününü korumak için (yeni edindiği solcu kimliği bir yana bırakarak) Casterman'ın albümü düzgün şekilde yayımlamasına izin verdi.

Korsanlık ve *détournement* uygulamaları Hergé'nin çalışmalarını yeni işler yaratmak için çalmak ya da çarpıtmakla sınırlı değildi. Çalışmaların *içinde* de kendilerine yer buluyorlardı. *Mavi Lotus*'tan başlayarak Hergé, dergilerden ve kitaplardan alınmış geri planları kendi kitaplarını ayrıntılandırmak için kullanmaya gömülmüştü. Ancak bu aşırmanın tarihi daha eskilere gidiyordu. Benjamin Rabier'nin 19. yüzyılın sonunda

hazırladığı resimli şiirlerinden oluşan *Tintin-Lutin*'deki kahramanın isminin yanı sıra tepe perçemi ve köpeğiyle sunduğu benzerlik, Hergé'nin çalışmalarının en başından *détournement* uygulaması olduğunu ileri sürmeye yetecek düzeydedir. Aynı iddia, Tenten'in Hector Malot'nun 19. yüzyılın sonlarına doğru yazdığı *Sans Famille* (Kimsesiz Çocuk) macerasındaki, aristokrat olarak doğan ama köylüler tarafından büyütülen ve ismi (harfi harfine) "Remi" olan karaktere benzerliği konusunda da geçerlidir. Remi'nin de (*Capitaine*'in kısaltması olan) "Capi" adlı bir köpeği ve Allen adlı bir düşmanı vardı. Üstüne üstlük, Remi'nin sonunda döneceği dede evinin adı "Milligan"dır ve "mill" [değirmen] sözcüğünün Fransızcası "moulin" olup *Moulinsart* adının kökünü oluşturur. Bu kitapları bulamazsanız, Jules Verne'in 1868'de yayımlanan *Kaptan Grant'ın Çocukları* ve 1870'te yayımlanan *Ay'a Seyahat* başlıklı kitaplarına bakın: Yelkenkanat uçuşa geçen akbaba ve viskide yüzme sahnelerini farklı bir gözle okuyacağınızı söylemek yeterli olacak.

T.S. Eliot, "Kötü yazar taklit eder, iyi yazar çalar," demişti. Amerikalı romancı William Burroughs, 1985'te yayımlanan ve bu düşünceyi temel alan bir manifestoyla tüm sanatçıları "özgünlük fetişi" olarak adlandırdığı şeyi terk etmeye çağırmıştır: "Bosch, Michelangelo, Renoir, Monet, Picasso, hepsi gözüne ilişen her şeyi çalmıştır. Canlandıracağınız sahnede gerçek bir ışık mı istiyorsunuz? Monet'den aşırın. Bir 1930'lar fonu mu istiyorsunuz? Hopper'i kullanın." Joseph Conrad'ın ormanlar, su ve hava üzerine olağanüstü betimleyici pasajlar yazdığını vurguladıktan sonra şöyle devam eder: "Tropik bölgelerde geçen bir romanda bunları neden kelimesi kelimesine kullanmayasınız? Devamlılık, betimleme ve geri plan görüntüsü Conrad'dan gelir." Burroughs, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin tekrar tekrar masaya konduğunu belirtir ve neden dürüst-

çe davranılıp isimlerin olduğu gibi korunmadığını sorar. Shakespeare öyle bir şeyi okusa, bu oyunda da başka konularda olduğu gibi önde gittiğini görüp gülerdi. *Macbeth* ile *Kral Lear*'ı yazdığında bunların eski versiyonları biliniyordu ve o isimleri, olay kurgularını olduğu gibi almıştı. *Julius Caesar*'da yapıtın Eski Roma'daki dengi olan *Hansard*'dan bir söylevin tamamını almış, bazı yerlerini olduğu gibi bırakırken geri kalanını *uygun gördüğü şekilde uyarlamış*, kısacası *détournement* yapmıştı.

Edebiyatın tamamı korsanlığın tezgâhından geçmiştir. İyi edebiyata sürekli el konur, içeriği sahiplenilir ve hem yazar hem de okur tarafından yeniden oluşturulur. Her okuma edimi yapıtı kendi yorumlama şekline sahiptir; herkes bir kitaptan kendi okuma deneyimini edinir ve iki deneyim asla birbiriyle aynı olamaz. *Hedef Ay*'daki deneme fırlatışı sahnesinde roketi kumandadan kopup karşı grubun kontrolüne girince Turnesol'ün bağırıp çağırarak, saçlarını yolarak dışa verdiği heyecan belki kısmen okur-yazar ilişkisine isnat edilebilir: Turnesol de Hergé ya da başka herhangi bir yazar gibi çalışmasını uzun süreli bir yakınlığın sonrasında kendisine uzay kadar engin görünen dünyada serbest dolaşıma sokmuş, denetiminin ötesine göndermiştir. Bu bakımdan Şövalye Francis'in parşömenleri de roket gibidir; burada da henüz doğmamış nesiller tarafından okunacak pusulalar zamanın içine gönderilir. Şövalye Francis'in oğulları iyi birer okur olmadığından babalarının onları parşömenlere yöneltecek olan vasiyetindeki talimatları görememiştir. Tenten ile Hadok daha iyi birer okurdur ama buna rağmen parşömenlerde, metnin satır aralarında saklı olanı gözden kaçırmıştır. Ancak daha farklı bir düzeyde bunun önemi yoktur; maceranın devamlılığı için asıl önemli olan, mesajın doğru anlaşılıp anlaşılmaması değil, mesaj okumalarının gerçekleşeceği bir uzamın açılması, parşömenlerin peşine

düşülmesi ve bunlara durmadan el konması, el koyanların sürekli değişmesidir. Edebiyatın açık denizlerinde bu el koyma edimini gerçekleştireler korsanlardır ve bunların bazısı Şövalye Francis (ya da Tenten'in kendisi) gibi "meşruiyet" mührünü öyle ya da böyle ele geçirmiştir.

iii

Tüm bunlar bizi Hergé'nin terekesi konusuna, yasaların gayet net şekilde "mülk" olarak belirlediği, ölümle miras kalacak olan hakların "mülkiyeti" meselesine getiriyor.[1] Daha önce de belirttiğimiz gibi, Hergé'nin çocuğu yoktu. Onun ölümünden sonra ikinci eşi Fanny, Nick Rodwell adlı kendinden çok genç bir İngilizle evlendi ve *Tenten Amerika'da* kitabında kişiliğini sömürmek amacıyla Tenten'in etrafını sararak teklifler yapan ticaret erbabı böylece kitap sayfalarından fırlayıp gerçek hayata geçti. ("Milu'nun resminin köpek mamalarımızın ambalajında yer alması için 10.000 dolar! Sloganımız da şöyle: Süper dedektif köpek Milu, 'Tüm numaraları Bonzo Bix sayesinde öğrendim!' diyor.") Rodwell'in gözetimi altında kurulan "Hergé Vakfı" Tenten'in tüm görüntülerinin haklarını bir araya toplarken bu kuruluşun kardeş şirketi olan Moulinsart da bunların tişörtlerden kahve fincanlarına kadar her yerde kullanılmasından ticari çıkar sağlamaya başladı. (Biraz daha uyanık davransalar herhalde Bonzo Bix adında bir köpek maması üretip ambalajlarda Milu'nun resmini de kullanabilirlerdi.) Sahip oldukları şeyleri gayet ateşli şekilde koruyan Vakıf ile Mou-

[1] İngilizce metinde kullanılan "estate" sözcüğü hem "mülk" anlamındadır, hem de "miras, kalıt, intifa hakkı vb." anlamlarda kullanılır. Ayrıca bir mirasın yönetilmesi için oluşturulan yasallık kazandırılmış yapılar da "estate" olarak nitelendirilir. (ç.n.)

linsart, Tenten'i konu alan web sitelerine avukatlarını göndermek ve özgür ve açık tartışma hakkını (örneğin Hergé'nin savaş zamanı edimlerini kurcalamaya niyetlenen eleştirmen ve biyografi yazarlarını görüntülerin telif haklarını kullanarak) engellemeleriyle tanınır. Kendisine Hergé'nin adından başka hiçbir şey kalmayan Georges Remi Jr da bu durum karşısında şöyle yazar: "Gemi devralındı ve kızıl bayrak direğe çekildi. .... Ah, benim zavallı amcam; imajını değiştirerek seni yeniden yarattılar!"

Arada sırada Tenten'in "meşru" uyarlamalarına izin verilir: ürün yerleştirmesi yapmayı seven bir çocuk tiyatrosu oyunu ya da aynı türden bir televizyon çizgi film dizisi, vesaire. Elinizdeki kitap basılmak üzere matbaaya giderken, büyük bir proje, Steven Spielberg'in çekeceği bir film planlama aşamasındaydı. Hergé, ölümünden kısa süre önce Spielberg ile bir araya geldi ve ikili bu konuyu görüştü ama Spielberg'in telif hakkı talepleri fahiş olduğundan anlaşma gerçekleşmedi, yönetmen de yoluna devam edip içine girilen mezarlarla, lanetli, ölüm getiren fetişlerle dolu olan *Indiana Jones ve Kutsal Hazine Avcıları*'nı çekti. Öte yandan, Hergé'nin ölümünden sonra yapılan çok sayıda görüşmeye bakılırsa proje hâlâ gündemde. Spielberg'in Tenten sevgisinin çizgi roman kahramanına neler kattığını izlemek ilginç olacak.[1]

Bir "estate" üzerinde çelik yumruk misali denetim oluşturup bunu son kuruşuna kadar sağma eğilimi, sadece Hergé Vakfı-Moulinsart örneğiyle sınırlı değildir. 20. yüzyılın birçok önemli sanatçısı ve yazarının yapıtları kendini aynı yasal di-

[1] *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* adlı film, 2011 yılının Ekim ayında gösterime girdi. Okumakta olduğunuz kitap 2006'da yayımlandı, son baskısıysa Temmuz 2011'de yapıldı. (ç.n.)

kenli telle sarılı halde bulmuştur. Edebiyatı çevrime sokulması ve uyarlanması gereken verimli bir çöp olarak gören, okuma notları düşmeye, zamanının önemli yazarlarıyla bu konuda yazışmaya aylar harcayan James Joyce'un mirası etrafında oluşan "estate" ise uyarlamalara ve materyallere erişim söz konusu olduğunda gayet zalim bir tavır alır. Başkalarının satırlarını kullanarak kendine kariyer yapmış olan T.S. Eliot da kendi çalışmalarından yapılan herhangi bir alıntıyı kanun hükmünde takip etmiştir. Akademik çevreler bu duruma ateş püskürür ve (halihazırda telif haklarını yazarın ölümünden sonra yetmiş yıl süreyle koruyan) yasanın değiştirilmesi için feryat eder. Sanatçıysa bu arada sanatçının her zaman yaptığı şeyi yapar: Çalar. Tenten'in telif haklarının korunması dönemi sona erdiğinde belki de aradan geçen süre, çalışmalarını bir altın dönem olarak Hergé'ninkilere dayandırmak isteyen yaratıcı insanlar tarafından nostaljik bir geçmiş, yasadışı bir şeyler yapmanın hâlâ *frisson*, "heyecan" verdiği zamanlar olarak anılacaktır. Öte yandan gerçekten sezgi sahibi olanlar şimdilerde bunu fazla dert edinmiyor ve 3 Mart 2053 günü prömiyeri yapılacak olan operada konum almaya yoğunlaşıyor. Operanın adı mı? *Kastafiore'nin Mücevherleri*.[1]

Neden opera? Hergé bu sanat türünden hoşlanmazdı. Sadoul'a şöyle demişti: "Tapılası bir sese sahip olsa da şarkıcının

[1] 2015'in Nisan ayı başında *Kastafiore'nin Mücevherleri* operasının prodüksiyon süreci tamamlanır tamamlanmaz prömiyer yapacağı haberi verildi. Anlaşıldığı kadarıyla "*estate*-Moulinsart-Casterman" üçlüsü geri planını şu anda bilemediğimiz bir yapımcı/yatırımcı ekibiyle anlaşmaya vardı. Kaynak: Flandersnews.be (http://deredactie.be/cm/vrtnieuws.english/Culture/1.2297967) ve Expatica (http://www.expatica.com/be/news/country-news/Tintin-album-to-become-opera_469627.html) (Her iki kaynağa erişim: 16.07.2015) (ç.n.)

gerisinde şişman hanımı, tenorun gerisinde züppenin tekini, dekorların karton ve kılıçların teneke olduğunu görüyor, pamuktan yapılma sakallar takmış koronun, 'Gidelim, gidelim, gidelim!' diye bağırmasına rağmen yerinden bir santim bile kıpırdamayışını izliyorum."

Başka bir deyişle Hergé, operanın sahte doğasının üzerinde gayretle çalışılmış yüzünü kırıp ortaya çıktığını görüyordu ve bu da ona söz konusu sanat dalını kullanarak *Tenten* kitaplarında eylem halinde olan temaları, kaygıları, gaileleri ortaya sürmekte kullanacağı mükemmel malzemeyi sağlamıştı. Opera onun için bir süsleme, gerçeklikten uzak, gayet verimli kullanılacak saçma sapan bir araçtı.

Kastafiore'nin Mücevherleri, bir opera olarak aynı başlığı taşıyan kitabın izleğine oldukça sadık kalacaktır:

İlk sahnede Hadok ile Tenten saksağanların, sincapların cıvıldadığı ormanda dolaşırken Kaptan, baharın neşesine dair bir şarkı söyler, onlar çingenelerin yakınında kamp yaptığı çöplüğün kokusunu alınca ahenksiz bir nota duyulur. Tiz sesli pikololar, Miarka'nın ormandaki varlığını haber verir, ziller ve yüksek perdeden bağıran trombonlar küçük kızın Hadok'un elini ısırışına eşlik eder. Kız çingene topluluğuna geri götürülünce operanın ilk büyük aryası söylenir: "Dikkatli olmalısın (bir araba görüyorum)," der falcı, Kaptan'ı yakın gelecekteki olaylara karşı uyararak. Kaptan ona kendi aryasıyla karşılık verir: "*Mumbo-jumbo*, hepsi büyü teranesi (bırak elimi)." Hadok elini çeker ama oradan ayrılmadan önce konukseverliğin yararları üzerine bir şarkı söyleyerek çingeneleri mülkünün içindeki koruluğa davet eder.

İkinci sahne daha tempolu geçer. Gürültülerle, çalan telefonlarla, eve gelen telgraflarla ve hatta Kaptan kendine viski doldururken ünlü diva Bianka Kastafiore'yi taklit etmeye baş-

layınca operanın (Gounod'dan doğrudan aşırma olan) ana aryasının bir repliğiyle karşılaşırız: "Ah, je ris!" Gelen telgrafların birinden aynı Kastafiore'nin davetsiz şekilde üzerine çökmesine az kaldığını öğrenen Hadok, kendi kendine, "Gidelim, gidelim, gidelim!" diye şarkı söyleyerek Nestor'a bavulunu hazırlamasını emreder ve paniklemiş halde ama hâlâ acınası derecede yavaş hareket ederek kapıya yönelirken her seferinde sahneye dönmek zorunda kalan Tenten ona Kastafiore'nin geliş tarihini düzelttiği haberini verir. Tenten nihayet sahneyi terk etmeyi başarınca birkaç zil tıngırtısının eşlik ettiği yüksek perdeden bas davul sesleri, Kaptan'ın az önce dikkat etmesi gerektiği konusunda Nestor'u azarladığı merdiven basamağında kayıp düştüğünü haber verir. Gelen doktor, ona ayağını burktuğunu söyler; Kastafiore gelir ve Birinci Perde sona erer.

İkinci Perde'nin ilk sahnesi, Hadok'un papağan rüyasına ayrılmıştır ve Kastafiore Papağan bir tarafta Kaptan'ın o gün taklit ettiği Gounod aryasını söylerken, bir dizi smokinli papağan da onun çıplaklığına onaylamayan gözlerle dik dik bakarak geri çekilir ve korsanlara, krallara, ahitlere dönüşür ve o arada operada rol alan karakterler yardıma gelmiş gibi ortaya çıkıp yatağın üzerinde dolanır (ki Kaptan'ın atasının ağzı alabildiğine açık totemini ilk gördüğümüz sahne de budur). İkinci Perde'nin ikinci sahnesinde vinçle indirilen bir piyanonun önce değişimli, ardından birbirinin üzerine binen gamlarına çalan telefonların ve onları taklit eden papağanın sesi eşlik eder; bu iki buçuk ses kaynağı çok iyi bir karşılıklı denge yakalamasına rağmen diğerlerinin devreye girmesiyle kakofoninin sınırlarında sendelemeye başlar: kapı zilleri, tiz cayırtılar, bir tondan diğerine geçen kahkahalar, "Seni duyabiliyorum!" bağırtıları, gamlar, başka telefon sesleri, başka gamlar.

İkinci Perde'nin mutlaka ünlenecek olan "Bahçe" adlı üçün-

cü sahnesi, başrollerdeki oyuncuların ortaya çıkıp ikili güreş maçlarındaki gibi sahne aldığı, sonra geri çekildiği ve ardından tekrar göründüğü uzun bir düet dizisinden oluşur. Bunların ilki karşılıklı yanlış anlaşılma halinde olan Turnesol ile gazeteciler, ikincisi Turnesol ile Kastafiore, üçüncüsü Hadok ile Kastafiore, dördüncüsü Tenten ile Kastafiore, beşinci ve öfke içerense Turnesol ile şiş burnu şimdi kıpkırmızı olan Hadok tarafından seslendirilir. İkinci Perde'nin dördüncü sahnesinde Moulinsart Ödül Bandosu kısa bir geçiş yaptıktan sonra operanın en hırslı bölümleri demir alır.

Üçüncü Perde tamamen Kastafiore'nin televizyon ekibiyle olan çekimlerine ya da çekim girişimlerine ayrılmıştır. Bu sahnenin mizansenlerinin gerektirdiği teknik donanım muazzamdır: Yaptıkları yayın sahneye konmuş bir dizi monitörde kapalı devre gösterilen kameralar tamamıyla gerçektir; bir ses teknisyenin kaydettiği bölümlerdeki aryalarda karşılıklı söylenen replikler *contrapunto* olarak ana müziğin üzerine bindirilir; gerçek akım taşıyan elektrik kabloları önce işlevini yapar, sonra kesintinin canlandırılması için tam zamanında akım kesilir. Aslına bakılırsa, prodüksiyonun tamamının teknik gereksinimleri muazzamdır. Besteci gerçek bir papağanın kullanılmasını özellikle istemiştir ama hayvanın replikleri bir suflör tarafından "vantrilok" tekniğiyle verilmelidir. Bestecinin öngöremediği şeyse hayvanın provalar sırasında hem kendi sözlerini hem de insanlarınkini ezberleyip yanlış zamanlarda tekrarlayarak replik alışverişinde karmaşa yaratacağıdır. Opera dünyasında dolaşan söylentilere bakılırsa, provalar sürerken papağanla yaşanan sıkıntının Kastafiore'yi oynayan ve Gounod'un "Ah, je ris!" aryasını seslendirirken olayın gerçek ruhunu yakalayamadığını ileri sürerek gerçek mücevherler takmakta, hiç değilse elinde gerçek bir zümrüt olmasında kararlı şekilde direten

kaprisli gerçek divayla karşılaştırıldığında önemsiz kaldığı yönündedir; ancak İtalyan basınında çıkan (ve sanatçının gevşek güvenlik önlemleri nedeniyle prodüksiyonun sahnelendiği opera binasından uzak tutulmak istendiği yönündeki) haberlere rağmen Kastafiore'nin gerdanını süsleyen inciler sahtedir.

Prodüksiyon o kadar sıkıntılı ilerler ki genelde kuşkucu tipler olan figüranlar ya da profesyonel "ekstralar" kendi aralarında oyunun lanetli olduğunu mırıldanmaya başlar. Açılışa sadece üç gün kala yönetmen, Nestor ile Tenten'i oynayan iki tenora yeni tamir edilen basamaktan kendilerini nasıl sakınacaklarını anlatacak olan Kaptan Hadok rolündeki baritona mizanseni tarif ederken, tıpkı inşaatçı Boullu gibi bir kez daha ortaya çıkarak oyuncu kadrosunu yeni hazırlanan basamak konusunda uyaran dekoratörün bu konuya özellikle dikkat çekmesine rağmen tam orada düşerek ayak bileğini incitir. Oyuncu kadrosu yönetmenin söylediklerini fazla umursamadığı, hatta Moulinsart Bandosu'ndaki müzisyenlerin provalar sırasında sarhoşluk rolünü gerçek sarhoşluklarını örtmekte kullandığından şüphelenildiği için dekoratörünki aslında gereksiz bir uyarıdır. O arada Kastafiore'yi oynayan diva kendisine zoraki teslim edilen zümrüdü sürekli kaybettiği, polisin gelip mücevheri tekrar bulması gerektiği için provalar durmadan kesintiye uğrar ve ertelenir. Sahne amiriyse bunu dert etmez; mücevherin sahte olduğunu biliyordur. Böylece devam edip gider. *Kastafiore'nin Mücevherleri*'nin yapımı için harcanan onca çaba ve paraya karşın genel beklenti oyunun uzun süre sahnede kalacağı yönündedir.

Ve açılış gecesi opera binası tıklım tıklım doludur; biletler çok önceden tükenmiştir. Orkestra enstrümanları akort etmeyi tamamlar. Birinci keman yerine geçmiş, şef selamını vermiştir. Maestro müzisyenlere dönerken ana perde açılır, gayet efemine

bir çift devasa dudağın önüne tutulmuş bir işaretparmağı resmedilmiş başka bir perdeyi ortaya çıkarır. Ancak izleyicilerin mırıldanmalarının yerini salonun orasından burasından yükselerek locaları sıyıran ve giderek bulanıklaşan bir dizi fısıldaşmaya bıraktığına bakılırsa bu dudaklar, kendilerini görünüşte engelleyen parmağa rağmen bir şey söylemektedir: "Şşşşş-t!"

OKUMA ÖNERİLERİ

Abraham, Nicolas ve Maria Torok, *The Wolf Mans Magic Word: A Cryptonymy*, çev. Nicholas Rand, University of Minnesota Press, 1986.

Anonim, *Binbir Gece Masalları*, çev. Âlim Şerif Onaran, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

Apostolidès, Jean-Marie, *Les Métamorphoses de Tintin*, Seghers, 1984.

Aristoteles, *Poetika*, çev. Samih Rıfat, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

Assouline, Pierre, *Hergé*, Gallimard, 1998.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.

Balzac, Honoré de, *Sarrasine*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

Barthes, Roland, *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Bataille, Georges, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

Bataille, Georges, *Göğün Mavisi*, çev. Reşit İmrahor, Mitos Yayınları, İstanbul, 1993.

Bataille, Georges, *Lanetli Pay*, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara, 2011.

Bataille, Georges, *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, çev. Allan Stoekl, University of Minnesota Press, 1985.

Baudelaire, Charles, *Gülmenin Özü*, çev. İrfan Yalçın, İris Yayınları, İstanbul, 1997.

Bergson, Henri, *Gülme (Komiğin Anlamı Üstüne Deneme)*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Blanchot, Maurice, *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*, çev. Lydia Davis, Station Hill Press, 1981.

Burroughs, William, "Les Voleurs", *The Adding Machine* içinde, çev. John Calder, 1985.

Conrad, Joseph, *Karanlığın Yüreği*, çev. Sinan Fişek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

de Man, Paul, "Zamansallık Retoriği", *Körlük ve İçgörü, Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler* içinde, çev. Cem Soydemir, Ferit Burak Aydar, Metis Kitap, İstanbul, 2008.

Derrida, Jacques, *Given Time: 1. Counterfeit Money*, çev. Peggy Kamuf, University of Chicago Press, 1994.

Derrida, Jacques, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", *Margins of Philosophy* içinde, çev. Alan Bass, University of Chicago Press, 1984.

Douillet, Joseph, *Moscou sans Voiles: Neuf ans de travail au pays des Soviets*, Paris, 1928.

Duhamel, Georges, *America the Menace: Scenes from the Life of the Future*, çev. Charles Miner Thompson, George Allen and Unwin, 1930.

Freud, Sigmund, "Kurtadam", *Olgu Öyküleri-2* içinde, çev. Ayhan Eğrilmez, Payel Yayınları, İstanbul, 1996.

Gerner, Jochen, *TNT en Amérique*, L'Ampoule, 2002.

Home, Stewart (ed.), *What is Situationism? A Reader*, AK Press, 1996.

Mauss, Marcel, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, çev. W.D. Halls, W.W. Norton and Company, 2000.

McKeon, Michael, *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Johns Hopkins University Press, 2002.

Peyrefitte, Roger, *Tableaux de Chasse, ou, La vie extraordinaire de egros*, Albin Michel, 2006.

Platon, *Sofist-Varlık Üzerine*, çev. Cenap Karakaya, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000.

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, Penguin Classics, 1995.

Sadoul, Numa, *Entretiens avec Hergé: Tintin et moi*, Casterman, 1983.

Sartre, Jean-Paul, *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul, 2005.

Serres, Michel, *Hermès 2: L'interférence*, Editions de Minuit, 1980.

Shakespeare, William, *Soneler*, çev. Talât Said Halman, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2009. [Kitaptaki sone çevirileri: Cihat Taşçıoğlu]

Shakespeare, William, *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Shakespeare, William, *Fırtına*, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

Shakespeare, William, *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2009.

Tisseron, Serge, *Tintin et les Secrets de Famille*, Séguier, 1990; *Tintin et le Secret d'Hergé*, Presses de la Cité, 1993.

ÇEVİRENİN NOTU

Tom McCarthy, bir söyleşide bu kitapla ilgili bir soruya şöyle cevap veriyor: "Yayıncım Granta, Freud veya Derrida veya öyle bir şeyler üzerine kitap yazmayı isteyip istemediğimi sorduğunda, 'Hergé üzerine yazarsam Freud, Derrida ve daha bir sürü insan üzerine yazmış olurum; ayrıca öylesi daha eğlenceli olacaktır,' dedim." Bu tek cümleden anlaşılacağı gibi, elinizdeki kitap sadece *Tenten* ve yaratıcısı Hergé'ye dair değildir; başından sonuna kadar edebiyatın yanı sıra birçok kavramı, Hergé, kahramanı ve kitapları üzerinden ele alarak ilerler.

Bu noktada çeviri açısından bir sıkıntı doğabilir. *Tenten* kitapları doksan yıla yakın süredir dünyanın her tarafında yayımlanıyor ve yayıncıları zaman içinde değişebiliyor; bu da karakterlerin, yerlerin isimlerinin, olguların akışının ve ayrıntılarının hem okur hem de yayıncı yapısına göre farklılık göstermesine yol açabiliyor. Örneğin kitaplar Türkiye'de 1950 yılından bu yana 13 ayrı yayıncı tarafından basılmıştır (ki buna tıpkıbasımın ötesine geçen korsan, yani Hergé ile hiç ilgisi olmayan *Tenten İstanbul'da*, *Marmara Canavarı*, *Tenten Afrika'da*, *Merih'e Gidiyoruz*, *Uğursuz Film*, *Esrarlı Sirk*, *Asilere Karşı*, *Perili Dağ*, *Yamyamlar Arasında* gibi maceralar dahil değildir). Hal böyle olunca, kahramanların sadece adları değil kişilikleri de değişime uğramış, mesela *Doğan Kardeş*'te 1950'de çıkan maceralardaki yan karakterlerin çoğu Tenten'in yakın akrabası olarak gösterilmiştir. Kitapların izleyen satırlarda değineceğimiz dönemi aşarak format da dahil olmak üzere birçok

yönüyle orijinal albümleri yakalaması ancak 1994 yılında, diziyi Yapı Kredi Yayınları'nın almasıyla gerçekleşmiştir.

Biz bu çeviride dizinin Türkiye'deki yayın haklarını halen elinde tutan Mandolin Yayınları'nın kitaplarında kullanılan albüm ve karakter isimlerini esas aldık. Tom McCarthy'nin alıntı yaptığı diyaloglarıysa (metinden Fransızca orijinalle karşılaştırarak) tekrar çevirdik, çünkü yazarın gönderme yaptığı noktalar, kendisinin de İngilizce edisyonu zaman zaman eleştirdiği gibi, kaçırılmış ya da önemsenmemiş olabiliyordu. Bunlara dair örnekleri metin içinde vermek zorunda kaldığımız bazı notlarda da göreceksiniz.

Vurgulanması gereken bir başka önemli nokta, kitabın "Korsanlar!" başlıklı 7. Bölüm'ünde değinilen konuya ilişkin. *Tenten* kitaplarının aradan geçen bir yüzyıla yaklaşan süre boyunca hangi ülkelerde kaç kez korsan basıldığını bilmek elbette imkânsızdır ve burada "korsanlık"tan kasıt, kitapların lisans alınmadan orijinale yakın halde basılması değil, tamamen yeniden "yaratılması" olgusudur. Yazar elbette Türkiye'de bu durumun nerelere vardığını düşünmemiş, araştırmamış ya da önemsememiştir. Oysa bu ülkede söz konusu kitaplar, normal edisyonların haricinde,

1949'da *Çocuk Âlemi* dergisinde kopya çizimlerle,

1950'de *Armağan* dergisinde kopya çizimlerle,

1958'de Hamid Şendur'un Çocuk Yayınları Müessesesi adına ve Pietro Karlotti, Mehmet Tekdal, Yılmaz Bora, Turhan Şimga, Erdoğan Bozok, Hayri Önder, Şemsi Güner, Orhan Doğu, Erol Kandiyar'ın yaptığı kopya çizimlerle,

1958'de *Resimli Hikâyeler* dergisinde kopya çizimlerle,

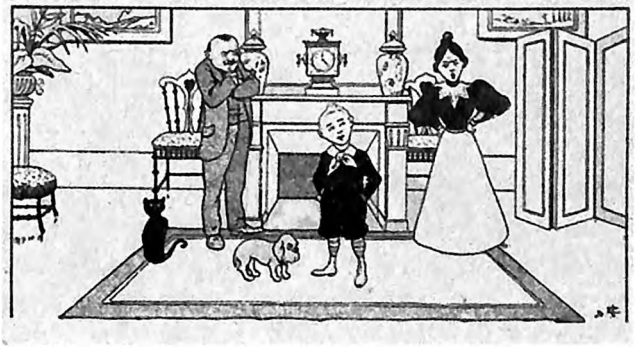
1958'de *Tenten* adıyla dergi halinde ve Yılmaz Bora ile Erdoğan Bozok'un kopya çizimleriyle,

1961-1969 arasında Burhan Yayınları'nda başkalarının yanı sıra Burhaneddin Şener'in kendi ürettiği maceralarda; Kasım Koç imzasını kullanan Şahap Ayhan ile Berkay Kutdeniz, Gökalp Çelikiz ve Ferit Öngören'in kopya çizimleriyle,

1980'de Alfa Yayınları'nda Ali Recan'ın kopya çizimleriyle, 1989'da *Milliyet* gazetesinin eki olarak ama kopya öyküler ihmal edilmeden yayımlanmış, satılmış ya da başka bir yayınla dağıtılmıştır.

Bu durum bilinmezse, çeviride hangi karakterin hangi edisyondaki adını benimsediğimiz de elbette önemli değildir, ancak ifadenin gerçek anlamıyla yediden yetmişe mal olmuş bir yayın dizisinin çeşitli versiyonlarını takip etmiş olabilecek okurlar için bu konuyu vurgulamak istedik.

Ve son olarak ufak bir katkı: Tom McCarthy kitabın final bölümünde korsan edisyonlardan (aslında genelde edebiyatın özgünlüğünden) söz ederken Tenten karakterinin de başka bir yazar/çizerin tiplemesinden alındığından söz ediyor; dahası birçok yerde "taklidin taklidi" kavramını irdeliyor ama görsel örnek vermiyor. Bunu onun yerine biz yapalım ve bu yazıyı alttaki kareyi sunarak bitirelim.



Benjamin Rabier'nin 1897'de hazırladığı, resimli şiirlerinden oluşan *Tintin-Lutin*'den bir kare. http://www.benjaminrabier.com/DesktopDefault.aspx?tabid=195 (Erişim: 16.07.2015)

ADLAR DİZİNİ

A

Abdullah (karakter) 53, 77, 133, 154, 172-174

Akass, Endaddine (karakter) 163-165

Alan (Alan Thompson) (karakter) 176

Alkazar, General (karakter) 20, 53, 57, 58, 66-68, 78, 143, 189

Alcazar, Peggy (karakter) 143

Alcazaropolis (kurgusal kent) bkz. Los Dopicos

Alf-Art (*Alph-Art*; avangard bir sanat hareketi) 122, 163, 164

Alvarez, Albay (karakter) 68

Apollo projesi 52

Apostolidès, Jean-Marie 53,60

Les Métamorphoses de Tintin 53

Apuleius 175

Aristoteles 153,156

Poetika 153

Arroscur Arrosé, L' (Islanan Islatıcı, film) 171

Arumbaya (kurgusal kabile) 29, 61, 66, 78, 118, 123, 127, 133, 165, 189

Assouline, Pierre 50, 171

Auberge de la Couronne (Taç Hanı) (kurgusal yapı) 107

Austen, Jane 21

B

Bab El Ehr (karakter) 34, 81

Babaoro'm (kurgusal kabile) 60, 79, 189

Bachelard, Gaston 82

Mekânın Poetikası 82

Bada, Ramón (karakter) 33

Bakhine Kalesi (kurgusal kale) 145

Balthazar (karakter) 20, 127, 128, 135, 143, 156, 160, 161, 164

Balzac, Honoré de 21, 40 42, 71, 103, 119, 121, 123, 128, 129, 138, 164, 166, 177

Sarrasine 24-36, 28, 71, 85, 103, 104, 108, 109, 117, 119-123, 127, 128, 160-162, 164, 165, 177, 179

Barthes, Roland 24-27, 29-31, 36, 40, 42, 117, 120, 122, 123, 161, 168, 179
Bataille, Georges 23, 155, 162, 163, 193
Edebiyat ve Kötülük 23, 155
Göğün Mavisi 155
Lanetli Pay 155
Baudelaire, Charles 30, 132, 141, 142, 144, 147, 148, 151, 152, 174-176, 180,
Gülmenin Özü 174
Behn, Aphra 17, 18
Ben Mor (kurgusal kale) 92, 162
Bergson, Henri 172, 173, 180
Blanchot, Maurice 23
Bordurya (kurgusal ülke) 50, 52, 58, 67, 80, 81, 115, 145, 188
Braun, Freiherr Werner von 52
Brecht, Bertolt 20
Bunyan, John 17
Burroughs, William 194

C
Carreidas, Laszlo (karakter) 20, 80, 148-150, 162, 165, 166
Casterman (Hergé'nin yayıncısı) 67, 193, 199
Cervantes, Miguel de 17,18
Don Quijote 17
Chaplin, Charlie 171
Chaucer, Geoffrey 20
Cocteau, Jean 37, 38, 44, 54
Orphée 37, 38, 44, 54
Conrad, Joseph 22, 59, 166, 194
Karanlığın Yüreği 59
Crapouillot, Le (dergi) 48, 138

D
de Man, Paul 49, 176, 177, 180-183
de Moor, Bob 191
Debord, Guy 63, 65, 192, 193
Defoe, Daniel 17, 18
Derrida, Jacques 129-133, 136-138, 141, 142, 150-155, 161, 168, 209
Dickens, Charles 22
Dirk, Rudolph 16
Disney 178, 191
Dupont ile Dupond (karakterler) 27, 32-36, 41, 43, 58, 77, 78, 85, 88, 92, 94, 96, 97, 99, 112, 117, 118, 136, 137, 139, 140, 142-144, 172, 177-179, 190

E
Emir Ben Kalish Ezab (karakter) 37, 78, 96

F
Faulkner, William 21
Figueira, Oliveira da (karakter) 26, 38
Flaubert, Gustave 20, 22
France, Anatole 153
Le Jardin d'Épicure 153

Freud, Sigmund 82, 85-87, 89, 90, 92, 93, 110

G

Gazza Ladra, La (Hırsız Saksağan) 32, 118
Gounod, Charles 103-105, 114, 201, 202
Gran Chaco, Gran Chapo 48, 118, 123
Güneş Kral (Louis XIV) 42, 74, 81, 82, 109, 135, 136, 139

H

Hadok, Kaptan 19, 21, 27, 31, 33, 37, 52-54, 57, 58, 66, 71-73, 78, 79, 82-84, 90, 96, 97, 99, 103-110, 112, 114, 115, 118, 120-123, 130, 132-134, 136, 138-140, 143-150, 154, 164, 165, 172, 173, 175-178, 182, 183, 189, 191, 193, 195, 200-203
Hadok, Şövalye Francis 25, 30, 72, 74, 78, 81, 88, 93, 96, 105, 110, 118, 130, 132-135, 138, 152, 167, 187, 189, 195, 196
Halambik, Profesör (karakter) 37, 79, 143
Halmaszout, Baron (karakter) 114
Hamilton, Alex 192
Heidegger, Martin 131
Hergé bkz. Remi, Georges
Hoffman, E.T.A. 82, 83

I

İnka(lar) 32, 60, 64, 71, 77, 82, 83, 118, 135, 136, 139, 176

J

James, Henry 21, 22
Jommelli, Niccolò 103, 104
Jorgen, Albay (karakter) 88, 107
Joyce, James 33, 199

K

Karaayak Kızılderileri 71, 96, 129
Karabudyan (kurgusal gemi) 97, 144
Kastafiore, Bianka (karakter) 19, 21, 26, 27, 32, 34, 36-39, 41, 43, 44, 54, 65, 77, 79, 81, 83, 88, 103, 104, 106-117, 119-123, 143, 163, 165, 167, 187, 200-203
Klow (kurgusal kent) 64, 106, 109
Kuşgil(ler) (karakter) 30, 32, 89, 189, 190

L

Léger, Fernand 164
Legros, Fernand 163
Lenin, Vladimir 129
Leopold, III., Belçika Kralı 49
Lermontov, Mihail 86
Lichtenstein, Roy 42

Los Dopicos (kurgusal kent) 41, 58, 106
Louis, XIII. 142, 143, 150
Louis, XIV. (Güneş Kral) 73, 74, 81, 96, 132, 133, 135, 136, 152, 167
Lumière Kardeşler 171
Lynch, David 115
Mavi Kadife (film) 115

M
m'Hatouvou (kurgusal kabile) 60, 189
Maintenon, Madam 136
Maleviç, Kazimir 41
Malot, Hector 194
Sans Famille 194
Manet, Edouard 164
Marlowe, Christopher 20, 178
Matisse, Henri 163
Mauss, Marcel 131, 132, 136, 137
McManus, George 16
Miarka (karakter) 77, 110, 200
Milu 15, 19, 34, 36, 59, 80, 92, 103, 109, 175, 197
Mitsuhirato (karakter) 30, 37, 38, 88, 89, 133
Modigliani, Amedeo 163, 164
Molière 21
Monet, Claude 194
Moulinsart (kurgusal yapı) 33, 36, 38, 67, 71, 73, 74, 76, 77, 79-81, 88, 92, 112, 122, 133, 134, 143, 182, 189, 194, 197-199, 202, 203
Mussolini, Benito 74
Müller (karakter) 26, 51, 178

N
Nestor (karakter) 37, 130, 139, 175, 201, 203

O
Odysseus (Ulysses) 130, 135
Onassis, Aristotle 162

P
Pablo (karakter) 57, 66, 106
Pankajev, Sergei 85, 86, 89, 90, 93, 94
Paris-Flash (kurgusal dergi) 111, 189
Rastapopoulos (di Gorgonzola) (karakter) 30, 39, 48, 54, 71, 114, 129, 133, 149, 150, 165, 166
Pascal, Blaise 172
Perez, Alonso (karakter) 33
Philippulus (karakter) 61, 89
Picasso, Pablo 164, 194
Pikarolar (kurgusal halk) 97, 123
Platon 22, 160, 162-164
Proust, Marcel 23, 42
Puccini, Giacomo 104
Pynchon, Thomas 21, 52, 53

R
Rabier, Benjamin 193

Tintin-Lutin 194
Rabelais, François 22
Remi, Georges (Hergé) 42, 77, 81, 96, 152, 162-166, 168, 171, 176-178, 182, 183, 187-189, 191-195, 197-200
yapıtlar
Altın Kıskaçlı Yengeç 29, 72, 78, 108, 116, 136, 144, 176, 192
Ambardaki Kömür 37, 53, 54, 66, 77, 78, 97, 108, 110, 128, 133, 143
Ay'a Ayak Basıldı 28, 37, 51, 176, 177
Esrarengiz Yıldız 48, 50, 61, 89, 176, 188
Firavun'un Puroları 47, 55, 56, 71, 89, 92, 97, 100, 142, 144
Güneş Mabedi 32, 50, 51, 60, 77, 81, 90, 105, 109, 117, 118, 135, 139, 140, 191
Hedef Ay 34, 38, 39, 51, 88, 97, 108, 115, 116, 118, 134, 139, 178, 191, 195
Kara Ada 32, 39, 92, 137, 162
Kastafiore'nin Mücevherleri 21, 26, 27, 32, 34, 36, 38, 41, 43, 65, 77, 79, 81, 83, 88, 109, 110, 112, 116, 117, 119, 122, 134, 167, 173, 175, 182, 199, 200, 203
Kırık Kulak 20, 25, 28, 29, 33, 36, 48, 54, 57, 58, 61, 62, 66, 78, 88, 105, 116, 118, 119, 123, 127, 128, 133, 143, 156, 160, 161, 162, 166, 175, 177, 188
Kızıl Korsan'ın Hazinesi 29, 30, 33, 50, 72, 74, 81, 87, 88, 97, 105, 109, 116, 118, 134, 139, 172
Mavi Lotus 36, 30, 37, 38, 47, 48, 50, 54, 57, 62, 77, 80, 88, 89, 92, 133, 143, 166, 189
Ottokar'ın Asası 37, 50, 62, 79, 80, 107, 109, 143
Sidney'e 714 Sefer Sayılı Uçuş 21, 39, 79, 83, 98, 133, 147, 151, 162
Tekboynuz'un Esrarı 20, 25, 28, 30, 31, 32, 50, 71, 72, 81, 85, 105, 115, 134, 135, 189
Tenten Amerika'da 48, 63, 192, 197
Tenten Kara Altın Diyarında 26, 27, 34, 37, 38, 51, 87, 137, 178
Tenten Kongo'da 25, 60, 79, 88
Tenten Sovyetler'de 18, 50, 56, 58, 61, 62, 97, 193
Tenten Tibet'te 20, 65, 67, 99, 110
Tenten ve Alf-Art 32, 42, 54, 121, 163, 165, 182
Tenten ve Pikarolar 27, 37, 49, 55, 58, 64-67, 72, 79, 81, 106, 122, 137, 139, 140, 143, 181, 182
Turnesol Olayı 21, 31, 34, 39,

52, 53, 58, 65, 80, 82, 108, 109, 112, 114, 144, 175, 182, 188, 192
7 Kristal Küre 20, 31, 34, 50, 57, 74, 81, 83, 103, 105, 108, 114, 138, 139, 175, 181, 183, 191
Renoir, Pierre-Auguste 164, 194
Rodwell, Nick 197
Rossini, Gioacchino 32, 44, 104
Rumbaba (kurgusal kabile) 36, 189

S

Sadoul, Numa 43, 47, 49, 55, 65, 78, 164, 166, 199
San Theodoros (kurgusal kent) 57, 58, 79
Sarrasine (karakter) 24-26, 28, 71, 85, 103, 104, 108, 109, 117, 119-123, 127, 128, 160-162, 164, 165, 177, 179
Sartre, Jean-Paul 23
Séraphin Lampion (karakter) 66, 80, 96, 109, 145, 166
Serres, Michel 38, 39, 62, 65, 119, 164, 166
Shakespeare, William 20, 22, 26, 37, 60, 64, 79, 156-159, 161, 164, 179
Bir Yaz Gecesi Rüyası 176
Fırtına 34, 60, 64
Hamlet 26, 156
Julius Caesar 195
Kral Lear 79, 195
Macbeth 79, 195
Romeo ve Juliet 194
Soneler 157, 158
Sildavya (kurgusal ülke) 50, 52, 79, 80, 97, 107, 114, 134, 144
Situationist International (dergi) 192
Skut, Piotr (karakter) 54, 66, 150
Smolderen, Thierry 77
Soir, Le (gazete) 49, 50, 176
Spielberg, Steven 198
Sponsz, Albay (karakter) 27, 67, 109, 114, 115, 120, 121
Springael, Hervé 77
Sprodj (kurgusal roket üssü) 178, 188
Stalin, Josef129
Stendahl 21
Sterckx, Pierre 77

T

Tapioca, General (karakter) 64, 68
Tapiocopolis (kurgusal kent) 58
Tarragon, Hercules (karakter) 20, 83, 84
Tchang Tchong Jen (karakter) 56, 57, 65, 67, 77, 173
Tekboynuz (kurgusal gemi)28, 72, 73, 81, 88, 110
Tempo di Roma (kurgusal dergi) 39, 189
Tintin au Pays des Nazis 193

Tisseron, Serge 32, 74, 78, 85, 96, 97, 115, 117, 166
Tintin et le Secret d'Hergé 74
Tintin et les Secrets de Famille 32
Troçki, Lev 129
Turnesol, Profesör (karakter) 20, 21, 27, 32, 34, 38, 39, 50-53, 58, 66, 72, 73, 79, 80, 82-84,88, 90, 96, 98, 99, 105, 109, 111, 112, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 134, 136, 146, 151, 154, 155, 158, 176, 177, 183, 188, 189, 191, 195, 202

V
Van Gogh, Vincent 155
Verdi, Giuseppe *104*
Verne, Jules 194
Vingtième Siècle, Le (gazete) 15, 49, 56, 59
Le Petit Vingtième (eki) 15, 18, 47, 50, 56

W
Walker, A.J. (karakter) 30, 66, 78, 133
Wallez, Abbé Norbert 47, 49, 59
Wang Chen-yee (karakter) 133
Warhol, Andy 42
Wolff, Frank (karakter) 52

Z
Zaharrof, Basil 48
Zambinella, La (karakter) 160, 162, 164, 165, 179
Zorrino (karakter) 77, 82

Tenten ve Edebiyatın Gizemi

Belçikalı çizer Hergé'nin yarattığı ve 20. yüzyılın en popüler çizgi karakteri Tenten'in serüvenleri bütün dünyada 200 milyondan fazla sattı ve yetmişten fazla dile çevrildi.

Türkçede *C* ve *Kalan* romanlarıyla bilinen Tom McCarthy *Tenten ve Edebiyatın Gizemi*'nde Tenten'i bir yandan yaratıcısı Hergé'nin hayatını yakından takip ederek kurmaca-gerçek ilişkisi içinde inceliyor, bir yandan da bütün serüvenleri birbirleriyle bağlantıları içinde çözümlüyor. McCarthy, Hergé'nin Tenten'de roman sanatının gerçeklik etkisi yaratırken kullandığı araçlardan yararlandığını söylüyor, "O halde Tenten edebiyat mıdır?" diye soruyor ve Tenten'i Barthes'tan Bataille'a, Derrida'dan Jane Austen'a ve Baudelaire'e, pek çok edebiyat kuramcısı ve romancının yazdıkları üstünden ele alıyor.

İngilizceden çeviren
Cihat Taşçıoğlu

ISBN 978-605-9851-83-1

20 TL

NOTOS KİTAP
EDEBİYAT İnceleme